

SUOMALAISET ANTISANKARIT

Suomalaisuusdiskurssi kolmessa 1980-luvun elokuvassa

Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Kulttuurien tutkimuksen laitos/
Folkloristiikka
Tommi Lehtonen
toukokuu 2007

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	2
2. ELOKUVA TUTKIMUKSEN LÄHDEAINEISTONA.....	5
2.1. ELOKUVAN PINTASTRUKTUURIT.....	7
2.1.1. Elokuvan kerronnallinen muoto.....	8
2.1.2. Elokuvan tyyllinen muoto.....	10
2.2. ELOKUVAN MERKITYSRAKENNE.....	13
3. SANKARUUS JA ANTISANKARUUS	18
3.1. JUNGILAISET ARKKITYYPIT	18
3.2. SANKARIN ARKKITYYPPI JA NATIONALISMI	22
3.3. ROSVOSANKARIT.....	23
3.4. DON QUIJOTE JA MODERNI SANKARI.....	24
3.5. SUOMALAISET SANKARIT	26
4. SUOMALAISSUUSDISKURSSIN TUTKIMUSMENETELMÄT	29
4.1. KANSALLINEN IDENTITEETTI.....	31
4.2. SUOMALAISSUUSDISKURSSIN HISTORIAA.....	33
4.2.1. Nationalismin nousu 1800-luvulla	34
4.2.2. Topeliuksen ja Runebergin suomalaisuusdiskurssit	36
4.2.3. Itsenäinen Suomi ja suomalaisuus.....	37
5. ELOKUVATEOLLISUUDEN RAKENNEMUUTOS	39
5.1. KOTIMAISEN ELOKUVAN ALKUTAIPALEET	39
5.2. ELOKUVAPOLITIikka 1960- JA 1970-LUVUILLA.....	41
5.3. 1980-LUVUN ALKUPUOLI - SUURIA LUPAUKSIA	41
6. ELOKUVIEN ANALYYSI.....	43
6.1. "ARVOTTOMAT" -ELOKUVAN ANALYYSI.....	44
6.1.1. Elokuvan kerronnallinen muoto.....	44
6.1.2. Elokuvan tyyli.....	46
6.1.3. Merkitysrakenne	47
6.1.4. Jungilainen analyysi	52
6.1.5. Lehdistöaineiston analyysi.....	52
6.2. "TÄÄLTÄ TULLAAN, ELÄMÄ!" -ELOKUVAN ANALYYSI	54
6.2.1. Elokuvan kerronnallinen muoto.....	55
6.2.2. Elokuvan tyyli.....	56
6.2.3. Merkitysrakenne	58
6.2.4. Jungilainen analyysi	60
6.2.5. Lehdistöaineiston analyysi.....	61
6.3. "AJOLÄHTÖ" -ELOKUVAN ANALYYSI	63
6.3.1. Elokuvan kerronnallinen muoto.....	64
6.3.2. Elokuvan tyyli.....	66
6.3.3. Merkitysrakenne	67
6.3.4. Jungilainen analyysi	69
6.3.5. Lehdistöaineiston analyysi.....	71
7. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ	74
LIITTEET	81
TÄÄLTÄ TULLAAN, ELÄMÄ - ELOKUVAN KOHTAUSLUETTELO.....	81
AJOLÄHTÖ - ELOKUVAN KOHTAUSLUETTELO	87
ARVOTTOMAT - ELOKUVAN KOHTAUSLUETTELO.....	94
KIRJALLISUUS, LÄHTEET JA TUTKIMUSAINESTO	103

1. JOHDANTO

Kotimaisia näytelmäelokuvia katsoessani tulen usein miettineeksi, kuinka yleinen onkaan tuo hieman jörö ja vähäpuheinen, ehkä siivottomankin oloinen miessankarihahmo. Esimerkiksi *Raid* -tv-sarjan (2000, ohjaus Tapio Piirainen ja käsikirjoitus Tapio Piirainen ja Harri Nykänen) ja sittemmin samojen tekijöiden vuonna 2003 tehdyn elokuvan vähäpuheista mutta suoraa sankaria voisi luonnehtia tyypilliseksi suomalaiseksi protagonistiksi. Saman tyypin voi tunnistaa myös kirjailija Reijo Mäen luomasta Vares-nimisestä yksityisetsivästä, joka on löytänyt tiensä elokuvaan (*Vares - yksityisetsivä 2004* ja *V2 - Jäätynyt enkeli 2006*, molempien ohjaus Aleksi Mäkelä). *Raid* ja *Vares* ovat urbaaneja sankareita, joiden seikkailuihin liittyy ripaus kansainvälisyyttä. *Häijyt* – elokuvassa (1999, ohjaus Aleksi Mäkelä ja käsikirjoitus Aleksi Brady) puolestaan tavaataan maaseudun viimeiset puukkojunkkarit, jotka edustavat tutumpaa stereotypiaa metsissä asustelevista härmäläisistä. Kenties kansainvälisesti tunnetuimmat suomalaiset elokuvasankarit löydetään Aki Kaurismäen elokuvista, jonka vaiteliaat luuserit muuntavat suomalaisuutta koskevat kliseet absurdeiksi ja koskettaviksi tarinoiksi. Oma lukunsa on Uno Turhapuro-elokuvien trickster-hahmo, jonka satunnainen sankaruus perustuu itseään korkeamman statuksen omaavien henkilöiden nolaamiseen.

Vähäpuheisuus, vaatimattomuus ja kova alkoholin käyttö mielletään hyvin perisuomalaisiksi ominaisuuksiksi, joita myös mainostetaan ulkomaalaisille kuvailtaessa tyypillistä suomalaista. Kansallisia stereotypioita voimistavat kulttuurituotteet, kuten esimerkiksi elokuvat. Jo Runebergin ja Topeliuksen kirjoituksissa yllä mainittuja ominaisuuksia määriteltiin nimellisesti suomalaisiksi ominaisuuksiksi.

Suomessa yhtenäisen identiteetin rakentaminen on ollut tärkeä poliittinen tehtävä kautta historian. Tulkintani mukaan suomalaisuutta tutkittaessa tulee huomioida identiteetin kannalta merkittäviä historiallisia tapahtumia, kuten fennomanian nousu ja talvisota. Muun muassa näihin seikkoihin usein vedotaan, kun ryhdytään puhumaan suomalaisuudesta.

Suomalaista mentaliteettihistoriaa voi tutkia erilaisista kulttuurituotteista. Musiikissa, kuvataiteissa, kirjallisuudessa ja elokuvissa on representoitu yhteisiksi koettuja asioita. Työssäni pyrin tutkimaan, minkälaisia suomalaista mentaliteettia koskevia merkitysrakenteita voidaan nähdä kolmessa 80-luvun alun nuorisoeelokuvassa. Tämän

tutkimuksen materiaalina ovat kolme suomalaista nuorisoeelokuvaa: *Täältä tullaan, elämä!* (1980, ohjaus Tapio Suominen), *Ajolahti* (1982, ohjaus Mikko Niskanen) ja *Arvottomat* (1982, ohjaus Mika Kaurismäki). Yhteistä näillä elokuvilla on niiden tematiikka: nuoren miehen elämä ja ahdistus. Mika Kaurismäen *Arvottomat* on kahta muuta elokuvaa hieman epärealistisempi ja elokuvan tyyli on enemmän esillä. Mikko Niskasen *Ajolahti* on realistisempi kuvaus kolmesta keskisuomalaisesta nuoresta, joiden tulevaisuus ei näytä hyvältä. Tapio Suomisen *Täältä tullaan, elämä!* puolestaan kertoo helsinkiläisen tarkkailuluokan nuorista ja on teemoiltaan melko kasvatuksellinen. Tutkia elokuvien sisältöä ja lehdistön vastaanottoa strukturalistisin metodein, A. J. Greimasin ja David Bordwellin teorioihin tukeutuen.

Kontekstina elokuva-analyysille tarkastelen myös elokuvateollisuuden rakennemuutoksia 1980-luvulla. Aikalaisten elokuva-arvostelut heijastavat mielestäni 1980-luvun alun kulttuuripolitiikan henkeä. Tutkin, millä tavalla "suomalaisuutta" pyrittiin määrittelemään ja mitä elokuvissa nähtiin erityisen "suomalaisena" ja mitä ei. Tarkoituksena on selvittää elokuvien arvostelujen analyysin avulla miten elokuvien suomalaisuutta käsiteltiin lehdistössä.

Suomalaisen identiteetin rinnalla analysoin myös käsityksiä sankaruudesta. Sankaruuden analysoinnin teoreettisena pohjana on Jungin arkkityyppiteoria jonka voi soveltaa tuloksellisesti tutkittaessa antisankarihahmoja.

Strukturalististen tutkimusmenetelmien tukena aion käyttää Foucaultin ideoita diskursseista ja niiden muotoutumisesta. Tietty näkemys suomalaisuudesta on käsitykseni mukaan periytynyt sukupolvelta toiselle. Foucaultin ajatuksen diskurssiivisista käytännöistä ja niiden muutoskyvystä auttavat ymmärtämään suomalaisuusdiskurssin kehittymistä.

Yksi keskeinen hypoteesi tutkimuksessani on, että suomalainen kulttuuri ylläpitää tiettyä merkitysjärjestelmää, jota kutsun suomalaisuusdiskurssiksi. Suomalaisuusdiskurssi on vaihdellut suomalaisen sivistyneistön keskuudessa kurjuuden kuvauksesta kansan ylistämiseen. Ajan saatossa siihen on tullut lisää materiaalia ja sitä on ajanmukaistettu yhteiskunnan kehittyessä. Suomalaisuusdiskurssi on siis saanut (ja tulee saamaan) uusia kerroksia uusilla merkityssisällöillä. Tietty suomalaisuusdiskurssin peruselementit voidaan nähdä pysyneen sitkeästi samana. Kurjuus on usein käännetty positiiviseksi ja suomalaiseksi, kaikkia suomalaisia yhdistäväksi asiaksi. 1700-luvulla oli

yleistä ajatella, että karut elinolosuhteet karaisevat kansaa ja tekevät siitä sitkeämpää.¹ Jotta näistä olosuhteista voisi selvitä, on katsottu suomalaisille välttämättömäksi omak-sua sellaisia luonteenpiirteitä kuten sitkeys, nöyryys ja jurous. Näitä piirteitä pidetään vielä nykyäänkin yleisesti perin suomalaisina, tosin perustelut voivat vaihdella. On huomautettava, että ei ole olemassa yhtä oikeaa suomalaisuusdiskurssia². Identiteetti luodaan aina tietystä näkökulmasta ja on aina keinotekoinen konstruktio³. Tämän identi-teetin näkyminen 1980-luvun elokuvissa on kiinnostuksen kohde.

Vaikka pro gradu -työssä käytetään hyvin vähän suoraan folkloristiikan tieteenalaan liittyviä metodeja, katson kysymyksen suomalaisuuden representaatiosta olevan kiinnostusta herättävä tieteenalan kannalta. Seppo Knuuttila on todennut folklo-ristiikan olevan johtava tieteenala "nimenomaan kansallisen identiteetin perusteluja koskevissa seikoissa⁴". Mielestäni kansallista identiteettiä voi tutkia yhtä hyvin kotimai-sista elokuvista kuin kirjallisuudesta tai kansanperinteestä. Kansallisia sankareita etsi-tään usein kansallisesti keskeisistä tekstikorpuksista kuten kirjallisista tuotteista ja pe-rinneaineistosta (esim. perinnepohjaiset eepokset). Nyt tekstikorpuksena ovat elokuvat ja elokuva-arvostelut, ja etsinnän kohteena kansallinen antisankari.

¹ Ks. esim. Juslenius 1703/1994, 35.

² Ks. esim. Lehtonen 2000, 71.

³ Ks. esim. Siikala 1996, 140-141.

⁴ Knuuttila 1994, 31.

2. Elokuva tutkimuksen lähdeaineistona

Kansanperinteen tutkijat linjasivat suhdettaan populaarikulttuurin tutkimiseen 1970-luvulla. Teoksessa *Aika on aikaa... tutkielmia poploresta* (1974) pohditaan folkloristikan mahdollisia tutkimusnäkökulmia populaarimusiikkiin, sarjakuviin, elokuvaan ja rakkausnovelleihin. Tuolloin populaarikulttuurin käsitteen sisältöä pyrittiin määrittelemään. Yleisesti oltiin yhtä mieltä siitä, että kansanperinne kulkee spontaanisti kansan keskuudessa ja että populaarikulttuurin leviämisen kannalta olennaista oli tuotanto ja markkinointi. Poplora katsottiin olevan nykyihmisen kollektiivista kansanperinnettä.⁵

Käsitys elokuvasta osana populaarikulttuuria ei ole yksiselitteinen. Läheskään kaikki elokuvat eivät saavuta niin laajoja katsojamääriä, jotta kollektiiviperinteestä olisi mielekästä puhua.⁶ Lisäksi on perusteltua väittää, että laajan yleisön saaneita elokuvia voi sisällöllisesti erotella taiteellisuutta tavoitteleviksi ja pelkästään suurta yleisöä koskeviksi. Polemiikka korkeatasoisesta ja matalatasoisesta elokuvasta Suomessa yleensä käsitellän luvussa 5. Populaarikulttuurinäkökulma ei ole tässä työssä elokuvien analyysin kannalta keskeinen. Keskeistä elokuvissa on niiden oletettu "kansallisuus". 1980-luvulla elokuva oli saanut enemmän jalansijaa kansallisena taidemuotona. Tämä vaikutti myös elokuvien vastaanottoon, joka näki jokaisessa tutkittavassa elokuvassa jotain "suomalaista". Myös elokuvantekijät käyttivät hyväkseen kansallisuuteen vetoamista, näiden elokuvien kohdalla ironiaa hyväksikäyttäen. Elokuvat oli kohdistettu mahdollisimman suurelle yleisölle osin yhteisiin aiheisiin vedoten. Tämän tutkimuksen lähtökohtana on tutkia elokuvien sisällöllistä kansallisuutta ja päähenkilöiden sankaruutta.

Suosittu fiktioelokuva voivat antaa näkymiä esimerkiksi tietyn aikakauden yhteisölliseen mentaliteettiin. Elokuvien mentaliteettitutkimuksesta mainittakoon klassikkona Siegfried Kracauerin *Caligarista Hitleriin* vuodelta 1947, jossa tutkitaan saksalaiselokuvien sisältöä ennen natsismin nousua. Elokuvan suosio on mentaalihistoriallisesti olennainen tekijä. Laajana tuotannollisena projektina elokuva on sidoksissa tuotantoaikansa yhteiskunnallisiin rakenteisiin. Elokuva on taidemuotona siitä erikoinen, että siinä tuotannolliset ja yhteiskunnalliset tekijät voivat vaikuttaa suuresti elokuvan sisältöön. Suuren yleisön tavoittavan elokuvan on oltava tarpeeksi kiinnostava mahdollisimman monelle eri ihmisryhmälle, jotta elokuvan tekijät voisivat edes kuvitella voittoja

⁵ Kuusi, 1974, 12.

⁶ Ks. esim Alho 1974, 111.

lippuluukulla varsinkaan Suomen kaltaisessa pienessä maassa. Siksi suosittujen elokuvien sisällöstä voi perustellusti etsiä kollektiivisesti yhteiseksi koettuja asioita. Sosiologiassa on myös huomioitu elokuvien tutkimuksellinen arvo. I.C. Jarvie näki elokuvat oivallisena tapa tutkia yhteiskuntaa. Sisällöllinen totuusarvo voi vaihdella, mutta olennaista on että elokuvat on tehty suurelle yleisölle ja siksi niistä voi saada tietoa ja erilaisia näkemyksiä tutkittavasta yhteiskunnasta.⁷

Elokuvatekstejä tutkittaessa olennaista on tarkastella elokuvien maailmaa sisäisenä konstruktiona, jolla on omat lainalaisuutensa. Ne heijastavat mielikuvia todellisuudesta ennemmin kuin jäljittelevät sitä. Hanna Kuusi on tutkinut alkoholin ja humalan esittämistä 1960-luvun suomalaisissa elokuvissa. Elokuvan hän määrittelee tutkimuksessaan sosiaalisia merkityksiä jakavaksi ja tuottavaksi tekijäksi⁸. Elokuva siis osaltaan ylläpitää olemassa olevaa merkitysjärjestelmää sekä muokkaa sitä. Se ei esitä todellisuutta sellaisena kuin se on, vaan antaa siitä tiettyjä näkökulmia⁹. Kuusi sanookin tutkimuksessaan käyttämiensä elokuvien olevan vain yksi näkökulma tutkimuksen varsinaiseen aiheeseen, joka käsittelee identiteettiä ja alkoholia 1960-luvun Suomessa¹⁰.

Strukturalistinen elokuvatekstien tutkimus eli rakenneanalyysi on yksi tapa käyttää elokuvia historiallisen tutkimuksen lähteenä¹¹. Rakenneanalyysin tulokset auttavat ymmärtämään elokuvan tekohetken ajankuvaa. Tutkija voi rakenneanalyysimetodeja käyttäen pyrkiä vieraannuttamaan itsensä tutkimuskohteesta ja näin tavoitella objektiivisuutta. Strukturalistisen lähestymistapa on työssäni käytössä tutkittaessa sekä arvosteluita että elokuvia.

Yritän erottaa elokuvan ulkoiset rakenteet sisäisistä merkitysrakenteista, koska tarkastelen narratiivisten rakenteiden lisäksi myös visuaaliseen representaatioon liittyviä merkityksiä. Näyttämöllepano, kuvaus, leikkaus ja ääni luovat oman tasonsa elokuvan merkitysrakenteeseen. Musiikilla ja lavastuksella voidaan luoda nostalgisia ja kansallisuuteen vetoavia tunnelmia, leikkaus voi muodostaa omia syvämerkityksiään jne.

Elokuvan kerronnallisen rakenteen voi analysoida kahdella tasolla, ns. *pintastruktuuritasoilla ja merkitysrakennetasolla*. Pintastruktuuri kertoo juonen rakenteen ja kerronnallisten elementtien järjestyksen. Merkitysrakenteen tutkiminen etsii merki-

⁷ Jarvie 1970, 4-5.

⁸ Kuusi, H. 2004, 196

⁹ "Todellisuuselokuva" voisi olla yhdellä paikallaan olevalla kameralla otettu yhtämittainen otos ilman minkäänlaista jälkikäsitteilyä.

¹⁰ Kuusi, H. 2004, 197.

¹¹ Salmi 1993, 168

tyksiä, jotka eivät eksplisiittisesti tule esille. Näiden merkitysten esilletuomisessa tutkijan tulkinnalla on suuri vaikutus. Seuraavaksi selvennän tutkimukseen valittuja metodeita. Valitsemani termit pintastrukturi ja merkitysrakenne viittaavat tässä yhteydessä vain tähän tutkimukseen valittuihin tutkimusmenetelmiin, eikä niitä tule sekoittaa samoja termejä käyttäviin muihin teorioihin.

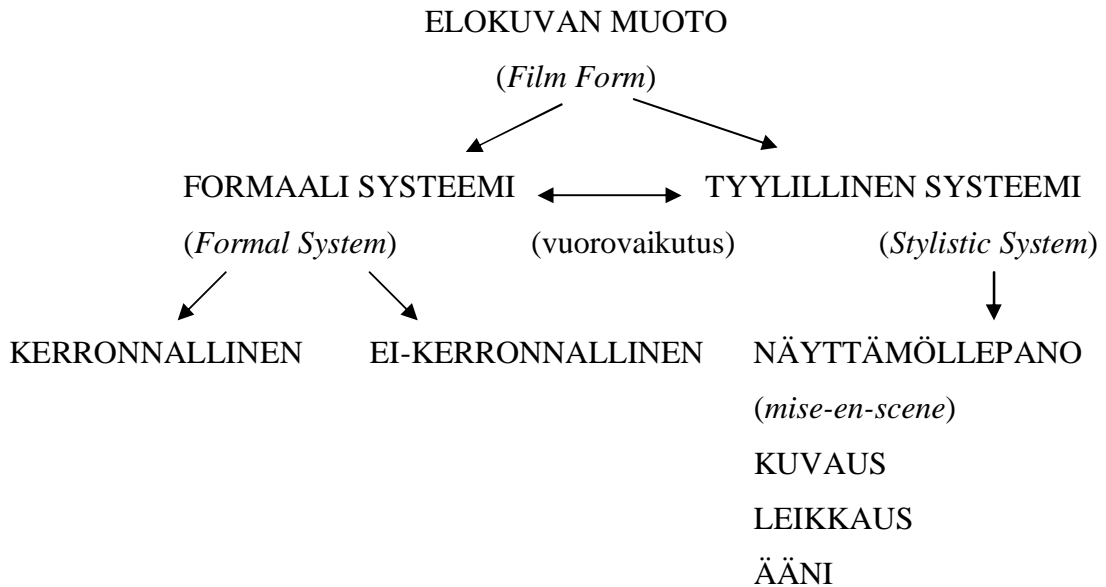
2.1. Elokuvan pintastruktuurit

Elokuvien pintarakenne hahmottuu kahdella tasolla: elokuvan sisäisen narratiivisen rakenteen ja muodon mukaisesti sekä niiden tekijöiden mukaan, jotka liittyvät elokuvan teknisiin ratkaisuihin eli visuaaliseen representaatioon. Näitä rakenteita voisi kutsua elokuvan *kerronnalliseksi ja tyylillisiksi muodoiksi*. David Bordwellin ja Kristin Thompsonin kirjassa *Film Art: An Introduction* (1990, 3. ed.) ehdotetaan elokuvan jakamista formaaleihin ja tyylillisiin systeemeihin (formal and stylistic systems).¹² Nämä eivät ole toisistaan erillisiä tekijöitä, vaan ne ovat kiinteässä vuorovaikutuksessa keskenään. Elokuvan kerronnalliseen muotoon on vakiintunut monia teknisiä vakioratkaisuja. Liike pyritään elokuvissa kuvaamaan selvyuden vuoksi aina samalta puolelta, romanttiset kohtauksukset sisältävät usein herkkää musiikkia jne. Esimerkiksi western-elokuva on yksi elokuvan lajityyppi, joka noudattaa kaavamaista rakennetta eli muotoa, jonka voi välittömästi tunnistaa lavastuksesta ja näyttelijöistä. Tämän rakenteen tunnistaminen edellyttää tiettyjen tyylillisten keinojen tunnistamista, jotka ovat ominaisia lajityypin elokuville. Westernien alalajiksi tunnistettavat Sergio Leonen "spagettiwesternit" tunnetaan mm. Ennio Morriconen musiikista ja hidastempoisesta rytmistään.

Elokuvan formaalit (muodolliset) systeemit voidaan jakaa kerronnallisiin ja ei-kerronnallisiin. Koska tulen analysoimaan kerronnallisia elokuvia, voidaan ei-kerronnallisten elokuvien analyysi jättää tässä työssä huomioimatta. Formaalit systeemit ovat vuorovaikutuksessa tyylillisten tekijöiden kanssa, jotka siis koskevat elokuvan teknistä toteuttamistapaa. Tyylilliset tekijät on jaoteltu Bordwellin ja Thompsonin kirjan mukaisesti seuraaviin kategorioihin: näyttämöllepano (*mise-en-scene*), kuvaus, leikkaus ja ääni. Termi *mise-en-scene* pitää sisällään lavastuksen, puvustuksen, valaistuksen ja hahmojen käyttäytymisen ja liikkeen (viimeinen sisältää näyttelijäsuoritukset, tästä kerroin myöhemmin). Alla on kaavakuva em. kirjasta *Film Art*, joka havainnollistaa eloku-

¹² Bordwell ja Thompson 1990, 33-35.

vien pintastruktuurin analysointiin valittua metodia.¹³ On huomautettava, että tässä tutkimuksessa ei käsitellä ei-kerronnallisia elokuvia, joten seuraavaksi esitettävästä kaaviosta voi jättää sen huomioimatta.



2.1.1. Elokuvan kerronnallinen muoto

Kerronnallisten elokuvien voidaan katsoa pitävän sisällään tapahtumia, joilla on kausaalinen suhde toisiinsa. Nämä tapahtumat esittävät tarinan tietyllä aikavälillä ja ne voivat sijoittua yhteen tai useampaan paikkaan. Kun elokuvassa ovikello soi, katsoja odottaa että joku tulee avaamaan oven. Elokuvallinen kerronta nojaa siis kausaliteettiin, aikaan ja paikkaan.¹⁴

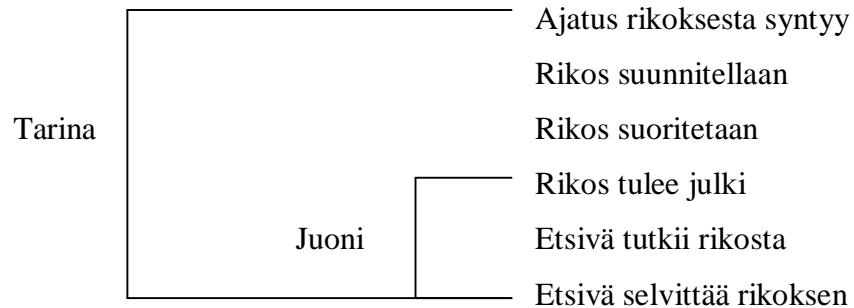
Aluksi kertomuksesta voidaan erottaa *tarina ja juoni*, tuttu jako jo venäläisiltä formalisteilta.¹⁵ Lyhyesti sanottuna tarina viittaa tapahtumiin, jotka kertomus kokonaisuutena pitää sisällään ja juoni niihin tapahtumiin, jotka kertomuksessa esitetään. Juoni siis voi olla vain osa koko tarinan tapahtumaketjua, mutta juonessa voidaan viitata tarinan kaikkiin tapahtumiin. Elokuva näyttää katsojalle audiovisuaalisesti kertomuksen juoniosan. Koko tarinaan voidaan viitata takautumin, dialogin, musiikin jne. lukuisin eri tavoin. Kun referoi elokuvan tapahtumia, on joskus välttämätöntä kertoa tapahtumia joi-

¹³ Bordwell ja Thompson 1990, 126.

¹⁴ Bordwell ja Thompson 1990, 55.

¹⁵ Ks. esim. Bacon 2000, 26.

ta ei varsinaisesti elokuvassa näytetä. Elokuvaa seurattaessa katsoja pyrkii hahmottamaan tarinan koko tapahtumaketjun elokuvan antamien vihjeiden avulla. Selvin esimerkki lienee dekkarielokuva, josta voidaan erottaa seuraavanlainen tarinarakenne:¹⁶



Yksinkertaisin tapa esittää tapahtumien syyt ja seuraukset on kronologinen järjestys, mutta ne voidaan esittää myös täysin mielivaltaisessa järjestyksessä. Jos yllä oleva dekkarikertomuksen tapahtumat esitettäisiin siinä järjestyksessä kuin ne tapahtuvat, suuri osa katsojan mielenkiinnosta olisi varmasti poissa. Aikaisempien tapahtumien paljastaminen vasta loppuvaiheessa luo lisää jännitystä.

Tiedon pimentäminen katsojalta on yksi tapa lisätä jännitystä, mutta elokuvallinen kerronta voi manipuloida tarinan tiedon levittämistä monella tapaa. On olennaista pitää mielessä, mitä elokuvan henkilöhahmot tietävät ja mitä katsojalle on kerrottu. Usein katsojalla on enemmän tietoa koko tarinasta kuin yhdelläkään tarinan henkilöhahmoista. Voidaan muistella esimerkiksi Shakespearen *Romeon ja Julian* loppuratkaisua, jossa Romeo riistää itseltään hengen tietämättä rakkaansa olevan vain nukuksissa. Katsoja saa kohtauksesta tunteiden tasolla enemmän irti, kun hän tietää Julian vain nukkuvan. Jos Julian herääminen tulisi katsojalle yllätyksenä, tunnelataus Romeon itsemurhakohtauksessa olisi katsojalle huomattavasti pienempi ja nyt Julian herääminen olisi näytelmän kliimaksi.

Genre-elokuvissa eli vakiintuneiden elokuvien lajityyppien edustajissa on usein lajityypilleen tunnusomainen kaavamainen tapahtumien kulku. Westernneissä tapahtumaketjut johtavat usein loppuratkaisuun, jossa välit selvitetään ase-in. Samoin tapahtumapaikan suhteen on vahvoja odotuksia (pikkukaupunki Yhdysvalloissa, preeria), kuten myös ajanjakson suhteen (1800-luku). Komediassa tapahtumille odotetaan hullunkurisia seurauksia. Joskus genreihin liittyy myös tyylillisiä odotuksia kuten *film noir*

¹⁶ Bordwell ja Thompson 1990, 59

-elokuville (tästä myöhemmin). Formaali systeemi ja tyyllinen systeemi yhdessä muodostavat elokuvan muodon, jonka voi tunnistaa tiettyyn genreen kuuluvaksi.

Elokuvan kerrontaa analysoidessa on siis tarpeen jäsentää näytetyt tapahtumat yllä näytetyn esimerkin mukaisesti. Tapahtumien esitysjärjestykseen on syytä kiinnittää huomiota. Tämän lisäksi pitää tarkastella, miten tarinan informaatio on jakautunut henkilöhahmojen kesken, ja mitkä seikat motivoivat henkilöitä toimimaan niin kuin he toimivat. Jos elokuvasta on tunnistettavissa tuttuja konventioita, voi miettiä kuuluuko elokuva johonkin genreen.

2.1.2. Elokuvan tyyllinen muoto

Elokuvan tyyli on kokoelma erilaisia teknisiä keinoja, jolla elokuvan katsojan huomiota yritetään ohjata. Elokuvallisin keinon voidaan elokuvan sisäistä tarinamaailmaa kertoa monella eri tavoin, mm. muodollisesti analogisin leikkauksin (pyörästä pyöreään pöytään), metaforisilla kuva-asetelmilla¹⁷, näkökulmaotoksilla ja lukuisilla muilla keinoilla. Eri tyylikeinojen tarpeeksi omalaatuinen yhdisteleminen muodostaa elokuvaohjaajan "nimikirjoituksen", joka on tunnistettavissa jos tuntee tekijän muita teoksia. Näitä tekijöitä voidaan kutsua elokuvallisten keinojen johdonmukaiseksi käytöksi¹⁸. Kaurismäkin elokuvissa usein nähty "suomalaisuus" liittyy tarinoiden ohella paljon heidän käyttämiinsä tyyllisiin ratkaisuihin. Vähäpuheisuus, pelkistetty lavastus, musta huumori ym. tekijät ovat tyylliseikkoja, joita on tarinan ohella syytä tarkastella. Nämä seikat ovat osa elokuvissa nähtyä "suomalaisuutta".

Elokuvan tyyllisen systeemin kannalta merkittäviksi tekijöiksi voidaan nostaa näyttämöllepano (*mise-en-scene*), kuvaus, leikkaus ja ääni.¹⁹ Seuraavaksi käsitteen lyhyesti, mitä nämä tekijät pitävät sisällään ja millä tavoin elokuvantekijä pyrkii niillä vaikuttamaan kerronnallisen muodon esittämiseen.

Näyttämöllepano (*mise-en-scene*) on näistä tekijöistä kenties laajin. Ranskasta Englantiin lainatulla, alun perin teatterin tarpeisiin kehitetyllä termillä *mise-en-scene* ei ole suomen kielessä yksiselitteistä vastinetta. Tässä yhteydessä termi kattaa elokuvan teatraaliset elementit: lavastus, valaistus, puvustus ja hahmojen käyttäytymisen; viimeksi mainittu sisältää näyttelijätyön. Elokuva voi käyttää kaikkia näyttämölle-

¹⁷ Branigan 1992, 62

¹⁸ Bacon 2000, 24

¹⁹ Bordwell ja Thompson 1990, 126

panon elementtejä ohjatakseen katsojan huomiota haluamallaan tavalla. Varhaiset elokuvat nojasivat paljon teatterista lainattuihin metodeihin, kunnes tekniikan kehittyminen vähitellen mahdollisti muiden tekniikoiden monipuolisen hyödyntämisen. Näyttämöllepano on kuitenkin vieläkin yksi merkillepantavimpia seikkoja elokuvan toteutuksessa; se määrittelee *mitä* katsoja näkee elokuvassa.

Lavastuksen painoarvo on suuri etenkin historiallisissa elokuvissa, joissa pitää rakentaa tiettyä aikakautta edustavat puitteet elokuvan tapahtumille. Lavastuksella voidaan korostaa kerronnalle olennaisia tekijöitä monella tapaa, kuten mahtipontisissa historiallisissa speктаakkeleissa. Sen avulla voidaan myös huijata katsojaa. Merkityksettömältä tuntuva kukkamaljakkoo voi olla ratkaiseva tekijä päähenkilön selviytymisen kannalta. Taitava elokuvantekijä voi hyödyntää lavastusta monipuolisesti elokuvakerronnassa, mm. käyttämällä huomiota herättävää väritystä.

Puvustus, kuten lavastuskin korostuu historiallisissa elokuvissa. Puvustuksen osa-alueena on meikkaus, jonka avulla voidaan näyttelijöitä esim. vanhentaa tai nuorentaa, jos elokuvan tarina sitä edellyttää. Meikkauksella voidaan pyrkiä realismiin tai epärealismiin (vrt. fantasiaelokuvat). Sama koskee lavastustakin; näillä tekijöillä on siis hyvin paljon samoja funktioita elokuvan tyyliä rakennettaessa.

Valaistuksella voi olla monenlaisia tehtäviä. Se voi olla yksinkertaisesti keino saada paremmin näkyvää kuvaa, mutta sen avulla voidaan myös ohjata kerronnan etenemistä. Kohtauksen kannalta olennaisin henkilöhahmo voi olla paremmin valaistu kuin muut. Valojen ja varjojen avulla voidaan luoda jännitystä. *Film noir* -lajityyppi on tunnettu tästä: genren elokuvat sisältävät usein hämäriä, öisiä kohtauksia jotka korostavat tarinan synkkää tunnelmaa. Elokuvassa valaistustyypejä on monenlaisia: etuvalo, sivuvalo, alivalaistus, ylivalaistus jne. Tyypillisimmät tavat käyttää valaistusta on *päävalo*, joka korostaa kohtauksen olennaista kohtaa ja *täyttövalo*, jonka avulla voidaan häivyttää ei-toivotut varjot taustalta.

Hahmojen käyttäytymisellä ja liikkeellä voidaan tarkoittaa näyttelijää yhtä hyvin kuin eläintä, robottia, esinettä tai pelkkää muotoa (lähinnä abstraktit elokuvat). Tässä ei ole tarkoitus rinnastaa näyttelijän merkitystä eläimeen tai esineeseen. Ajatuksena on, että näyttelijän esitys koostuu visuaalisista elementeistä (ulkonäkö, ilmeet, eleet) ja äänistä (oma ääni, muut äänet johtuen toiminnasta).²⁰ Näin ajateltuna hahmot tarkoittavat myös elämiä ja vaikka robotteja. Näyttelijän tehtävänä on yleensä antaa uskottava

²⁰ Bordwell ja Thompson 1990, 137

kuva esittämästään henkilöahmasta. Tämä ei aina tarkoita realismia, koska elokuva voi olla epäuskottava jo lähtökohdistaan (vrt. *Tähtien Sota*-elokuvat). Hyvä näyttelijätyö arvotetaan sen perusteella, kuinka sopiva näyttelijäsuoritus on elokuvan kontekstiin nähden. Näyttelijää voi pitää yhtenä elokuvan graafisena elementtinä, joka ilmaisee itseään elein ja ilmein. Monipuolinen näyttelijä pystyy uskottaviin suorituksiin erityyppisissä elokuvissa, mutta yhtä hyvin voi olla vain tietyn elokuvatyypin näyttelijöitä (esim. monet toimintaelokuvien päänäyttelijät).

Kuvaus (eng. cinematography, "kirjoitusta liikkeellä") pitää sisällään kameran liikkeet, kuvan rajauksen, kuvauksen tekniset elementit (käytetyn filmin ominaisuudet, linssi, hidastus/nopeutus), kuvaustekniikan (käsivara tms.) ja keston. Elokuvan voi tehdä paneutumatta näyttämöllepanoon tai ääneen, elokuvan voi tehdä jopa ilman leikkausta. Mutta jokainen elokuva on kuvattu; siksi sitä voi hyvällä syyllä pitää tärkeimpänä elokuvan osatekijänä. Tavat, joilla kuvauksen avulla voi elokuvaa tehdä ovat lukemattomat.

Leikkauksen avulla kuvatut otokset yhdistetään toisiinsa leikkauspöydällä. Ohjaaja voi myös "leikata" elokuvaa suoraan filmille suunnittelemalla otokset tarkasti, mutta tämä on harvinaisempaa. Tavallisesti leikkaustyylit on jaettu neljään eri ryhmään: graafiset leikkaukset, rytmiset leikkaukset, tilaan liittyvät leikkaukset ja aikaan liittyvät leikkaukset.²¹ Kerronnalliset elokuvat tukeutuvat suurelta osalta tilaan ja aikaan liittyviin leikkauksiin. Selkeimmillään leikkaus palvelee kerrontaa liittämällä toisiaan seuraavia tapahtumia yhteen kronologisessa järjestyksessä, mutta leikkaus voi olla myös hyvin metaforinenkin (esim. rinnastetaan vihainen näyttelijä ärjyvään tiikeriin tms.).

Ääni lisätään elokuviin useimmiten jälkikäteen. Suurimmalla osalla elokuvan äänistä on olemassa elokuvassa näkyvä tekijä, kuten päähenkilö joka puhuu tai laukaisee aseensa. Paljon on myös sellaisia ääniä, joilla ei ole näkyvää tekijää, kuten tunnelmamusiiikki. Äänet voidaan tällä tavoin jakaa kahteen kategoriaan, joita sanotaan *diegeettiseksi* (on näkyvä tekijä) tai *ei-diegeettiseksi* (ei näkyvää tekijää).²² Näkyvän tekijän ei välttämättä tarvitse olla kuvassa, vaan elokuvassa näkyvän tilanteen tulee motiivoida se (moottoritien sivussa on todennäköistä kuulla ohikulkevien autojen ääniä). Joskus diegeettinen ääni voi tulla takautumana tai jopa tarinan loppupuolelta. Se on kuitenkin oltava jotenkin tarinaan liittyvää tai tarinan sisäisestä maailmasta tulevaa (sisäinen monologi kuuluu diegeettisiin ääniin).

²¹ Bordwell ja Thompson 1990, 209

²² Bordwell ja Thompson 1990, 261-262

Henry Bacon käyttää käsitettä elokuvallisten keinojen käytöstä eli tyylistä selostaakseen tiettyä tapaa, jolla maailmassa olemisen esitystapaa vieraannutetaan liiallisesta samaistumisesta valtavirtaelokuvaan. Hän on analysoinut Aki Kaurismäen käsikirjoittaman ja ohjaaman elokuvan *Kauas pilvet karkaavat* (1996) tyyllisiä tekijöitä ja ns. olemassaolon mallia. Baconin mielestä elokuvan tyylliset keinot voidaan löytää Kaurismäen tuotannosta laajemminkin.²³ Näihin tyylikeinoin kuuluu pidättäytyväinen näyttelemistyyli, absurdi dialogi, pitkät hiljaisuudet, henkilöiden karrikointi yhteiskuntaluokan mukaan, pelkistetty lavastus ja harkittu värien käyttö, epämääräinen ympäristö, staattinen kameratyö, kerronnan ekonomia (siis kerronnan etenemiseen liittyvien keinojen tai vihjeiden vähäisyys) ja nostalginen musiikin käyttö. Baconin kirjoitus on hyvä esimerkki elokuvan tyyllisen muodon analyysistä.

2.2. Elokuvan merkitysrakenne

Kun kerronnallinen ja tyyllinen muoto on määritelty, on aika siirtyä elokuvan merkitykselliseen ulottuvuuteen eli merkitysrakenteen analyysiin. Käytän tässä osassa tukena David Bordwellin kirjaa *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Teoksessa hän käsittelee elokuvakritismin historiaa ja esittelee suosituimpia analyysimalleja. Hän esittää, että elokuvan merkitysten tasot voidaan jakaa neljään funktionaaliseen tyyppiin: **viitteelliseen merkitykseen (*referential*)**, **eksplisiittiseen merkitykseen (*explicit*)**, **implisiittiseen merkitykseen (*implicit*)** ja **symptomaattiseen merkitykseen (*repressed or symptomatic*)**.²⁴

Viitteellisellä merkityksellä tarkoitetaan elokuvan sisäistä maailmaa: kerronnallista muotoa ja juonen ja tarinan välistä suhdetta (kts. luku 2.1.). *Eksplisiittinen merkitys* on astetta abstraktimpi. Tällä tasolla elokuva ns. puhuttelee katsojaa, eksplisiittinen merkitys voisi olla vaikka tarinan opetus (hyvä voittaa pahan, tms.). Nämä kaksi merkitystyyppiä rajoittuvat elokuvan tapahtumien ymmärtämisen tasolle ja muodostavat yhdessä ns. "kirjaimellisen" merkityksen.

Implisiittinen merkitys tarkoittaa piilotettuja tai symbolisia merkityksiä. Jonkun hahmon tai tapahtuman tai koko elokuvan katsotaan olevan vertauskuvallinen esitys. Implisiittinen taso viittaa elokuvan teemoihin ja aiheisiin. Se voi olla yhdenmukainen kahden edellä mainitun kanssa ja vahvistaa elokuvan sanomaa kokonaisuudessa.

²³ Bacon 2003, 90-91

²⁴ Bordwell 1989, 8-9

Se voi olla myös ristiriidassa viitteellisen tai eksplisiittisen merkityksen kanssa, mm. ironisissa elokuvissa.

Kolmessa edellisessä merkitystyyppissä elokuvantekijän oletetaan pistäneen ne tarkoituksenmukaisesti elokuvaan. Mutta elokuvasta voidaan löytää vielä *symptomaattisia merkityksiä*. Nämä merkitykset katsotaan olevan tahtomattomia, psykologisia merkityksiä jotka ovat usein ristiriidassa viitteellisen, eksplisiittisen ja/tai viitteellisen merkityksen kanssa. Symptomaattista tulkintaa on esimerkiksi psykoanalyytinen tulkinta. Palaan symptomaattiseen tulkintaan Jungia käsittelevässä luvussa 3.

Implisiittinen ja symptomaattinen merkitys tulevat esille katsojan tulkinnan kautta. Elokuvien suomalaisuusdiskurssin tutkiminen kuuluu elokuvien symptomaattisiin merkitysrakenteisiin. Tämä siis tarkoittaa, että ne eivät ole tekijöiden intentionaalisia viestejä. Näiden rakenteiden tutkimiseen on usein sovellettu kielitieteestä lainattuja menetelmiä. En aio käyttää systemaattisesti näitä kaikkia metodeja jokaiseen tutkittavaan elokuvaan. Aion pikemminkin kokeilla erilaisten semanttisten kenttien toimivuutta ja tutkimuksellista arvoa. Työni on siis samalla metodinen koe.

Yksi tapa elokuvatekstien purkamiseen on aloittaa määrittelemällä elokuvatekstin *semanttiset kentät*. Tekstien voidaan olettaa sisältävän vihjeitä, joiden avulla voidaan poimia tekstin keskeisiä merkityksiä. Semanttiset kentät muodostuvat näiden merkitysten välisistä suhteista.²⁵ *Ihminen* vs. *eläin* voisi olla yksi semanttinen kenttä, joka muodostuu vastakohtapareista. *Isoisä/isä/poika* voisi olla toinen semanttinen kenttä joka käsittää perheen miespuoliset jäsenet. Semanttisia kenttiä voi olla yhdessä tekstissä useita, ja niiden muodostamiseen on myös useita eri tapoja. Bordwell esittää, että elokuvatutkimuksen semanttisten kenttien järjestämiseen on käytetty neljää perustavanlaatuisia tapaa: **ryhmitykset (*Clusters*)**, **vastakohtaparien kerääminen (*Doublets*)**, **suhhteellisten sarjojen luominen (*Proportional Series*)** ja **hierarkioiden muodostaminen (*Hierarchies*)**. Tutkimukseni kannalta olennaisimmat ovat kolme ensin mainittua, joita käsittelen seuraavaksi.

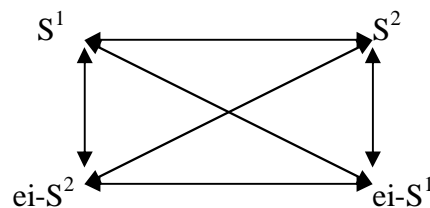
Ryhmityksissä kerätään samaa tarkoittavat tai vähiten vastakkain olevat käsitteet yhteen. Tällä tavoin pyritään saamaan kokonaiskuva elokuvan keskeisistä teemoista. Menetelmää voi kutsua myös temaattiseksi kategorioinniksi. Keskeisimmät teemat siis linkitetään vähemmän keskeisiin.²⁶ Esimerkiksi kuolemaa käsittelevässä elokuvassa voidaan kaikki elottomaan liittyvä kerätä yhdeksi ryhmäksi.

²⁵ Bordwell 1989, 105-106

²⁶ Bordwell 1989, 116

Vastakohtaparien kerääminen on ehkä tavallisin tapa semanttisen kentän luomiseen. Tämän metodin suosio juontaa juurensa Claude Lèvi-Straussin esittelemään myyttianalyysiin, jossa myytti puretaan binäärisiksi oppositiopareiksi. Bordwell kuitenkin huomauttaa, että metodia on elokuvatutkimuksessa käytetty aikaisemminkin, kuten Kracauerin tutkimuksessa²⁷.

Useat vastakohtaparit muodostavat *suhteellisen kentän*. Tiukimpia malleja tästä metodista on Algirdas Julien Greimasin semioottinen neliö.²⁸ Elokuvatutkimuksessa tätä mallia on kritisoitu, koska sitä on vaikea soveltaa elokuvatekstiin jättämättä pois suurta osaa tekstistä²⁹. Alla malli neliöstä.³⁰ S^1 ja S^2 ovat toisilleen vastakkaisia arvoja, esimerkiksi luonto ja kaupunki. $Ei-S^1$ tarkoittaisi ei-luontoa, siis elementtejä jotka eivät liity luontoon mutta voi implikoida kaupunkia. $Ei-S^1$ on kuitenkin jotain joka ei liity suoranaisesti kaupunkiin, koska sillä on jo arvo S^2 . Vastaavasti $Ei-S^2$ tarkoittaa ei-kaupunkia mutta myös jotain, joka mahdollisesti implikoi luontoa.



Tällä tavoin vastakohtaparilla ja niiden negaatioilla (kaupunki ja luonto, ei-kaupunki ja ei-luonto) voi muodostaa hienosyisemmän erottelun. Abstraktiotaso on tässä ylimmillään, mutta sen tiukka systemaattisuus voi antaa uutta tietoa tutkittavasta kohteesta. Tämä edellyttää tutkittavan kohteen arvomaailman tuntemista ja määrittelyä, ja siinä on tavallaan tämän mallin heikkous. Arvot voivat nimittäin olla melko subjektiivisia

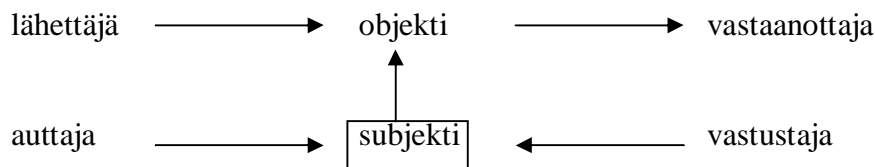
Greimas on kehittänyt myös Proppin kehittämän venäläisten kansansatujen aktanttikaavan pohjalta folkloristiikassa paljon käytetyn oman aktanttikuvion. Se kertoo tarinan toimijoiden suhteista toisiinsa. Alla olevan kuvion avulla voi analysoida tekstin toimijoiden funktioita suhteessa koko tekstiin:

²⁷ Bordwell 1989, 117.

²⁸ Ks. esim Rimmon-Kenan 1983/1999, 20-21.

²⁹ Bordwell 1989, 118.

³⁰ Greimas 1966/1987, 52.

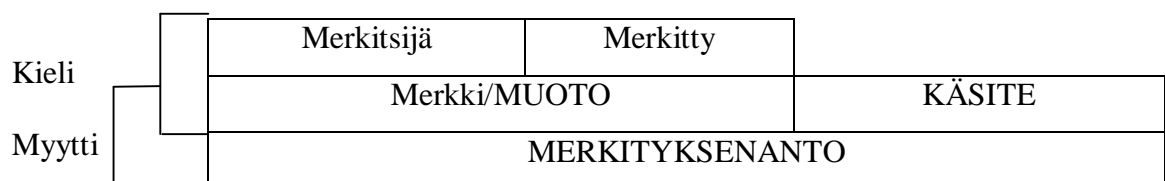


Toimijatyypit liittyvät toisiinsa funktioidensa kautta, siis sen mukaan mikä on niiden toimintakenttä toisiinsa nähden. Yhden aktantin paikalla voi olla useampiakin henkilö-hahmoja. Tärkeää on pyrkiä selvittämään henkilö-hahmon suhde muihin tarinan henkilö-hahmoihin. Pelkistetyllä mallilla voidaan tarkastella tarinan keskeisiä merkitysoppositioita pintastruktuuria hajottamalla ja luokittelemalla.

Greimasin menetelmien etuna on niiden todistusvoimaisuus. Oikein tehtynä esimerkiksi aktanttikaavion mukaisesti tehty tutkimus on empiirisestikin vakuuttava.

Ronald Barthes on teoksessaan *Mytologioita* (1957/1994) määritellyt oman mallin merkitysten tutkimiselle. Hänen käsityksensä myytistä kuuluu Bordwellin luokittelun mukaan symptomaattisiin merkityksiin. Myytit ikään kuin tahtomattaan paljastavat osia yhteiskunnan arvomaailmasta ja mentaliteetista. Kirjassaan *Mytologioita* Barthes kirjoittaa esseitä erilaisista kulttuuriin ja yhteiskuntaan liittyvistä asioista ja teoksen lopussa määrittelee myyttijärjestelmän arkipäivän asioille.

Barthes käyttää myös hyväkseen Saussuren semanttista mallia ja sanoo myyttien olevan toisen asteen semiologinen järjestelmä³¹. Myytin voisi käsittää olevan kollektiivisen yhteisön valitsemaa puhetta historiasta. Myytti on Barthesin mukaan metakieltä, joka muodostuu merkistä ja käsitteestä, muodosta ja merkityksenannosta³². Saussurelaisen semiologisen järjestelmän viimeinen osa on myyttisen ensimmäinen. Myyttisessä järjestelmässä merkistä tulee muoto. Sen alkuperäinen merkitys muuttuu toissijaiseksi ja se saa uusia sisältöjä toisen asteen semiologisen järjestelmän käsitteeltä.



Myyttisen järjestelmän avulla Barthes määrittelee erilaisia arkipäivän mytologioita ja ottaa huomioon tekstin ulkopuolisia vaikutuksia. Yllä oleva malli auttaa hahmottamaan

³¹ Barthes 1957/1994, 177.

³² Barthes 1957/1994, 178-179.

ja demystifioimaan arkitodellisuuden ns. itsestäänselvyksiä. Suomalaisuus on yksi käsite, jolla voi olla lukuisia eri muotoja. Erilaisten muotojen kautta muoto ja suomalaisuus yhdessä luovat erilaisia merkityksenantoja, ts. myyttejä. Käsitteiden määrittely jää Barthesilta hiukan vapaaksi, hän tyytyy toteamaan että myyttejä tutkittaessa tarvitaan hetkellisiä käsitteitä, jotka liittyvät rajoitettuihin satunnaisuuksiin.³³ Ennakkoluulot toisia kansallisuuksia kohtaan ovat hyvä esimerkki. Stereotyyppinen venäläinen on suomalaiselle hyvin erilainen nyt kuin sata vuotta sitten. Toisaalta ennakkoluuloihin on jäänyt melko varmasti jotain samaakin.

On huomioitava, että edellä esitellyt analyysimallit ovat lähinnä heuristisia apuvälineitä. Elokuvan tulkintaa voi hyvin tehdä ilman systemaattista semanttisten kenttien muodostamista. Normaali elokuvien katsoja ei taatusti tietoisesti etsi semanttisia kenttiä. Nämä menetelmät auttavat kuitenkin tutkijaa hahmottamaan tekstin rakenteeseen vaikuttaneita tekijöitä. Jokainen teksti edellyttää lukijalle tuttujen merkitysten välisiä suhteita, jotta teksti tulisi ymmärretyksi. Symptomaattisten merkitysrakenteiden etsinnässä keskitytään niihin merkitysten välisiin suhteisiin, joiden sisältöön ovat vaikuttaneet muutkin tekijät kuin elokuvantekijän omat toimet. Näihin ovat voineet vaikuttaa mm. yhteiskunnalliset rakenteet, historiallinen konteksti, psykologiset tekijät ym. Kun elokuvatekstin merkitysrakenteet asetetaan laajempaan viitekehykseen, analyysin tulokset saattavat kertoa paljon enemmän kuin ensi näkemältä olisi voinut kuvitella.

Tutkittaessa suomalaisuusdiskurssin säilymistä 1800-luvulta tähän päivään, on muistettava merkityksen muuttuvuus ajan saatossa. Tutkimus ei voi olla puhtaasti synkronista eli yhteen aikatasoon kiinnittyvää, vaan on otettava huomioon myös kronologinen ulottuvuus. Semanttinen analyysi on hyvä aloittaa synkronisesti ja tuloksia voidaan verrata tämä jälkeen verrata eri aikatasojen kanssa.

Hypoteesina ennen tutkimuksen aloittamista minulla on ollut ajatus suomalaisuusdiskurssin eräänlaisesta pysyvästä makrorakenteesta, johon on lisätty monta merkityskerrosta ja myös joskus poistettu vanhentuneita tai sisältönsä menettäneitä merkityksiä. Jotkut asiat ovat tässä asiassa saaneet uusia kerroksia ja uusia muotoja. Suomalaisuuspuhe sisältää kyseenalaistamattomia myyttejä, joille saadaan uusi ulkoasu ympäristön ja aikakauden muuttuessa. Tämä prosessi on yksi kiinnostukseni kohteista. Elokuvatekstit pystyvät monipuolisilla ilmaisumahdollisuuksillaan kierrättämään ja uudistamaan suomalaisuusdiskurssin hyväksymiä ja säilyttämiä myyttejä suomalaisuudesta.

³³ Barthes 1957/1994, 183.

3. Sankaruus ja antisankaruus

Muinaisten tarujen soturisankareilla on ollut tärkeä tehtävä yhteisöissä. Myyttien avulla yritettiin selittää ympäröivää maailmaa ja ylläpitää sosiaalista normistoa. Myyttejä on käsitelty nykytutkimuksessa alitajunnan konstruktioina. Yksi lainatuimpia teoreetikkoja myyttitutkimuksessa on ollut Carl Gustav Jung. Artikkelissaan *Johdatus idolianalyysiin* (1974) Matti Kuusi hahmotteli mahdollisia idolianalyysin suuntia jungilaisen myyttitutkimuksen pohjalta. Kuusen määritelmän mukaan myytti on kertomus alkuaian perustavalaatuisesta tapahtumasta, jolla luotiin nykymaailman pysyvä käyttäytymismalli. Näin ollen mytologisten sankarien myyttisyys on luomis -tai perustamiskauden arvostuksen perua.³⁴ Tieteellinen maailmankuva on tullessaan rationalisoinut suurimman osan myyttisestä maailmasta. Joseph Campbell toteaa kirjansa *Sankarin tuhannet kasvot* (1990) lopussa, että entisaikojen myyteillä on hyvin vähän sijaa nykypäivän ihmiselle. Yhteisön merkitys on vähentynyt yksilön merkityksen kasvaessa.³⁵ Muinaisten mytologioiden sankarihahmojen matkoista ja seikkailuista voi nähdä kaukaisia varjoja modernissa tarinankerrontakulttuurissa kuten populaarikulttuurissa.

Kuusi nostaa esille anti-idolin käsitteen, jotka koostuvat naurettavista ja sääliäntävistä sankareista. Anti-idolit Kuusi tulkitsee osana ideologista taistelua, jossa riiketaan ja arvioidaan uudelleen vanhoja idoleita sekä propagoidaan uusia. Ne ovat oire yksilöprotestin kääntymisestä itse taistelua, kilpailua, edistyksellisyyttä ja toiveita vastaan.³⁶ Antisankarien tehtävänä on tehdä tilaa uudentlaisille maailmankuville.

Elokuvatekstien myyttien ja symbolien analysointi on tutkimuksessani keskeisellä sijalla. Antisankaruutta tutkittaessa on syytä ensin määritellä, minkälaisista sankaruutta ja maailmankuvaa vastaan antisankari protestoi. Selvennän hieman Jungin arkkityypiteoriaa ja sen sovellusta elokuvatutkimukseen.

3.1. Jungilaiset arkkityypit

Jungin perustama analyttinen psykologia perustuu erilaisiin typologioihin, kuuluisimpana persoonallisuuden erottelu ekstrovertteihin ja introvertteihin. Hänen käsityksensä tietoisuudesta ja tiedostamattomasta on yksi olennaisimmista eroista verrattuna muihin

³⁴ Kuusi, M. 1974b, 19

³⁵ Campbell 1949/1990, 329

³⁶ Kuusi, M. 1974b 27

psykologian tutkimushaaroihin. Jung asettaa tiedostamattoman etusijalle. Tiedostamaton ilmaisee itseään tietoisuuden kautta ja tiedostamattoman ehdoilla. Analyytinen psykologia näkee aistihavaintojen antavan visuaalisen ilmiön psyykelle, joka ensisijaisesti muodostuu tiedostamattoman kautta. Freudilaisessa psykoanalyysissä tiedostamaton muotoutuu ympäröivän todellisuuden kautta, ja tässä menetelmässä lapsuuden kokemukset ovat tärkeimpiä reittejä tiedostamattoman maailmaan. Jungilla suunta on toinen: tietoisuus on tiedostamattoman tulosta, ei toisinpäin.³⁷ Tämä on perimmäinen ristiriita Freudin ja Jungin näkemyksissä. Jung kyllä hyväksyy ajatuksen tukahdutetun seksuaalisuuden vaikutuksesta tiedostamattomaan, mutta se on hänen mukaansa vain yksi tapa tulkita tiedostamatonta.³⁸ Jungin näkemys tiedostamattomasta synnynnäisenä rakennelmana soveltuu luontevasti kulttuurintutkimukseen. Jung kehitti eteenpäin ideaa yhteisesti jaetusta tiedostamattomasta. Erilaiset kulttuuriset symbolit olisivat hänen mukaansa kollektiivisen tiedostamattoman tulosta. Tätä teoriaa vasten elokuvien voisi ajatella olevan mitä mainioin tutkimuskohde tutkittaessa kansakunnan kollektiivista alitajuntaa.

Kollektiivisen alitajunnan tutkimiseen Jung kehitti arkkityyppiteorian, jota on paljon käytetty kulttuurintutkimuksessa myyttien analysointiin. Luke Hockney on soveltanut jungilaista analyysia elokuvatutkimukseen. Koska Jungin alitajunnan tutkiminen perustuu symbolien ja kuvien tutkimiseen, Hockney näkee sen sopivan hyvin elokuvien tutkimiseen.³⁹ Psykoanalyttisia teorioita on kuitenkin sovellettu elokuvien tutkimiseen huomattavasti enemmän kuin Jungin analyttistä psykologiaa. Yhtenä syynä Luke Hockney arvelee olevan Jungin kirjoitusten paikoittaisen epäjohdonmukaisuuden.⁴⁰

Arkkityypin rakenteen voi jakaa muotoon (*pattern*) ja sisältöön (*image*). Sisältö on yhtä kuin esimerkiksi mielikuva sankarista soturina tai etsivänä. Malli sen sijaan pysyy samanmuotoisena. Tässä mielessä jungilainen näkemys näyttäisi olevan hyvin lähellä semiotiikan oppeja merkityn ja merkitsijän erottelussa. Esimerkiksi edellä mainittu Barthesin myyttikaavan ajatus on hyvin samantapainen. Mutta merkin ja jungilaisen symbolin käsitteitä ei tule sekoittaa. Merkki ilmaisee jotain, joka on välittömästi läsnä, symboli ilmaisee jotain, joka on ns. ulkopuolella, tuntemattomassa alitajunnassa. Merkki on siis enemmän tietoisuuden ilmiö, kun taas symboli on tiedostamattoman ilmiö.⁴¹ Arkkityypit ovat tiedostamattoman symboleita. Vaikka arkkityypille asetetaan

³⁷ vrt. Esim Hockney 2001, 5

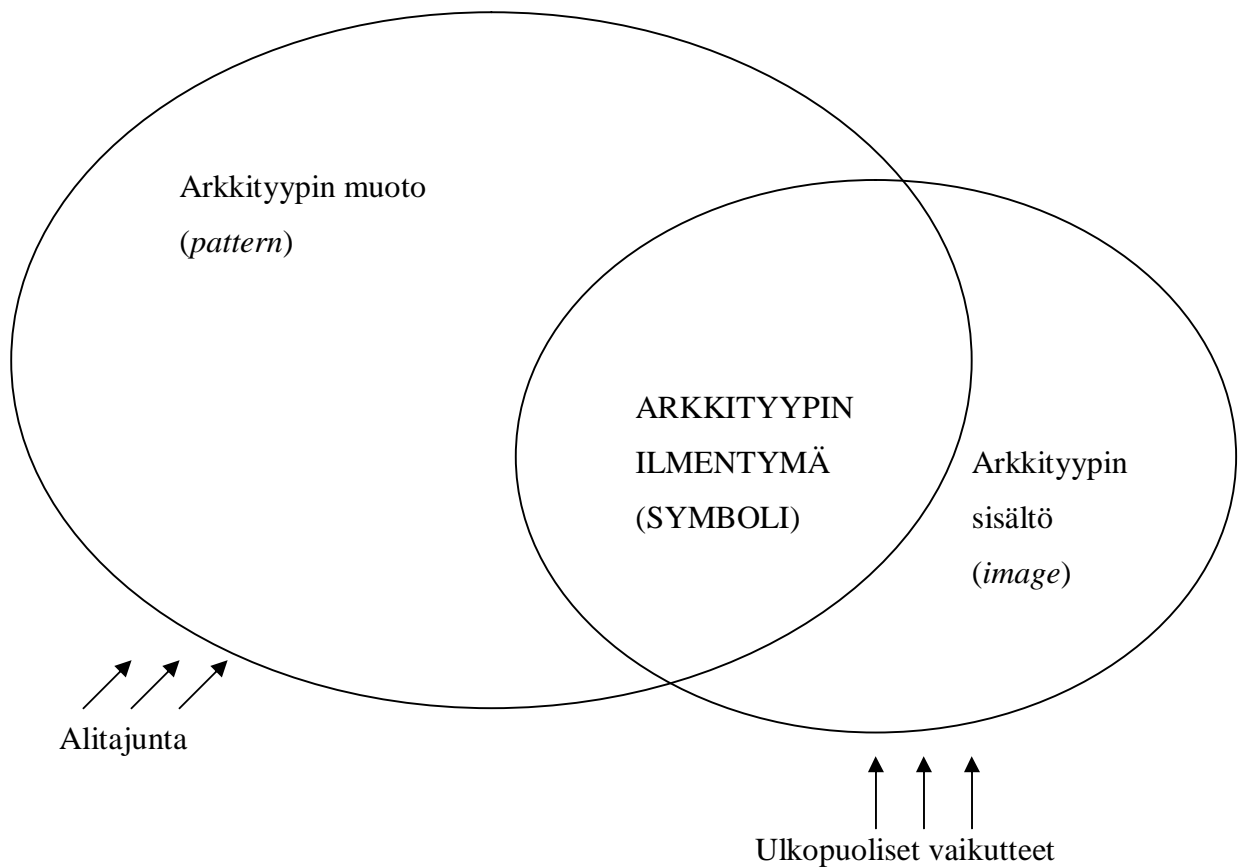
³⁸ vrt. Hockney 2001, 60

³⁹ Hockney 2001, 24

⁴⁰ Hockney 2001, 3

⁴¹ Hockney 2001, 91

näinkin hahmottomia edellytyksiä, selvennyksen vuoksi uskallan esittää kuvion arkkityypin rakenteesta:



Ajatuksena on, että yhden arkkityypin sisältö voi vaihdella, mutta muoto on tunnistettavissa samaksi. Arkkityyppien katsotaan tulevan pinnalle, kun yksilö kokee suuren muutoksen, kokee itsensä uhatuksi tai joutuu psykoosinomaiseen tilaan.

Alun perin tästä yksilön psyyken tutkimiseen kehitetystä mallista on tehty erilaisia sovelluksia kulttuurin tutkimukseen. Esimerkiksi Matti Kuusi mainitsee idoleiden olevan inhimillisten perustoiveiden (tai toivottomuuden) symboleja, joihin heijastuvat ajan, paikan ja sosiaalisen ilmaston muutokset. Idolianalyysi on hänelle arkkityyppisten rakenteiden analyysia.⁴² Hocneyn esimerkissä 1940-luvulla Yhdysvalloissa nähtiin Toisen Maailmansodan seurauksena paljon sekä synkkiä ja pessimistisiä *film noir* -elokuvia että kevyitä musikaaleja. Tällä tavoin kollektiivinen tiedostamaton pyrki korjaamaan itseään⁴³. Esimerkissä tulkinta on jo tosin enemmän tai vähemmän sisäänrakennettuna. Perinteinen analyttinen psykologia pyrkii unien tuomien visioiden avulla tutkimaan psyykettä ja näin muodostamaan johtopäätökset psyyken tilasta.

⁴² Kuusi, M. 1974b, 28

⁴³ Hocney 2001, 63

Mitä arkkityyppejä sitten on Jungin mukaan olemassa? On huomautettava, että Jung itse piti arkkityypin käsitettä mahdottomana selittää kokonaan, koska emme pysty koskaan saavuttamaan piilotajuntaamme⁴⁴. Jung on kuitenkin pyrkinyt selvittämään mahdollisia perustavaa laatua olevia arkkityyppejä. Lähestyn näitä tyyppiejä individualisaatioprosessin kautta. Tämä tarkoittaa myyttistä tietä ihmisen sisimpään, jonka tuloksena ihmisestä tulee ehyt kokonaisuus.⁴⁵

Persona ja *varjo* hallitsevat ensimmäistä vaihetta individuaalisaatiossa. *Persona* on se osa psyykettä, joka on kytköksissä ympäröivään maailmaan. *Varjo* puolestaan edustaa niitä piirteitä, joita *persona* haluaa salata muilta ja itseltään.

Anima ja *animus* edustavat vastakkaisen sukupuolen arkkityyppejä toisesta sukupuolesta. *Anima* on miesten arkkityyppi naisesta, ja *animus* naisten arkkityyppi miehestä. *Anima* ja *animus* eivät siis kerro mitä mies ajattelee itsestään miehenä tai nainen itsestään naisena. Ne ovat enemmän kulttuurillisia näkemyksiä vastakkaisesta sukupuolesta.

Mana edustaa maskuliinisuuden ja feminiinisuuden syvintä olemusta. Jung kutsuu niitä myös *Hengen* arkkityypeiksi. Miehillä se ilmestyy Vanhan Viisaan miehen hahmossa ja naisilla puolestaan Suuren Äidin hahmossa.

Itse on kokonaisuus, joka on individuaalisatioprosessin tulos. Itsessä kaikki vastakkaisuudet yhtyvät harmoniseksi kokonaisuudeksi.

Elokuvia analysoidessa voi yrittää löytää yllä kuvatun individualisaatioprosessin arkkityyppejä. *Persona* on usein helpoin löytää, sen ollessa elokuvan keskeinen hahmo. Arkkityyppien kulttuurisidonnaisuus tulee esille niiden saaman sisällön kautta. Hocney havainnollistaa dekkarielokuvien avulla mallin soveltamista elokuvaan. *Film noir* -elokuissa kyse olisi dekkaripäähenkilön individuaalisatioprosessissa. Hänen jahtaamansa rikollinen edustaa luonnollisesti päähenkilön pimeää puolta. *Film noirista* löytää usein *femme fatalen*, joka edustaa negatiivista animaa, miehen tuhoonsa viettelevää naista. Näiden välille pyritään luomaan tasapaino. Mikäli *persona* ei pysty tunnistamaan ja voittamaan tai assimiloimaan *varjo*nsa, pimeä puoli saa voiton ja psyyke ei eheydy.⁴⁶ Etsivän tutkimus muodostaa labyrinthin, jonka keskellä on eheytynyt *Itse*, tiedostamattoman kanssa harmoniassa oleva tietoisuus.

⁴⁴ Ks. esim Hocney 2001, 64.

⁴⁵ Pettersson 1996, 101.

⁴⁶ Hocney 2001, 114-116.

Kirjassaan Hocney on mielestäni valikoinut ehkä turhankin sopivat elokuvat tukemaan teorioitaan, mutta siitä huolimatta hänen näkemyksensä on vakuuttava. Jo Kracauerilla oli tutkimuksessaan samankaltainen näkemys elokuvista kollektiivisen piilotajunnan esilletuojana. Tämänkaltaiseen tutkimukseen jungilainen analyysi on kokeilemisen arvoinen. Jungin analyysimalli paljastaa elokuvan symptomaattisia merkityksiä Bordwellin esittämien elokuvan merkityksien tasoista, (kts. luku 2.2.).

3.2. Sankarin arkkityyppi ja nationalismi

Joseph Campbell on tutkinut erilaisia kulttuuriheeroksia ja niiden merkitystä eri kulttuureissa. Hänellä on vahvasti jungilainen näkemys sankarin roolista ihmisen tiedostamattoman osana. Sankarin arkkityypin tehtävänä on matkata tiedostamattomaan ja tuhota sieltä löytyvä personan varjo. Hänen tulee palauttaa kansalleen kadotettu viisaus, luoda maailma uudelleen nykyihmisiä varten ja pelastaa prinsessoja. Mytologian ja riittien tehtävänä on tuottaa symboleita, jotka auttavat ihmistä henkisessä kasvussaan.⁴⁷ Myyttien avulla siis siirrytään initiaatiossa lapsuudesta aikuisuuteen, tai niin kuin Jung ehdottaa myyttien avulla Itse eheytyy hyvän ja pahan, feminiinisen ja maskuliinisen kanssa yhdeksi.⁴⁸ Campbell tiivistää ajatuksen sankarin myyttisestä matkasta kehäkuvioon monomyytistä, jonka sovelluksia sankarimyytit ympäri maailmaa ovat.⁴⁹ Sankarilla on yhtä monta ulkoasua kuin on olemassa tarinoita, Campbellin kaavaa voinee pitää tästä huolimatta melko kattavana.

Kulttuuriheeros on muuttanut muotoaan modernin maailman muokkaamana. Kansallisuusaatteesta sankarimyytin säilyttäjänä Campbell ei juuri perustanut:

Kansallisuusaate, jonka toteemina on lippu, on nykypäivänä lastenkamariminän kaunistelija eikä infantiilin olotilan hävittäjä. Sen parodiset paraatirituaalit palvelevat edustaan tiukasti kiinni pitävän lohikäärmetyrannin tarkoituksia, eivätkä Jumalan, jossa itsekkyys on hävinnyt. Ja tämän todellisen jumalanpalveluksen irvikuvana pidettävän kultin lukuisat pyhimykset - nimittäin patriootit, joiden lippuihin verhottuja valokuvia on kaikkialla virallisina ikoneina - ovat juuri niitä paikallisia kynnyksen vartijoita - meidän Tahmeatukkahaltijoitamme - joiden voittaminen on sankarin ensimmäinen tehtävä.⁵⁰

⁴⁷ Campbell 1949/1990, 27.

⁴⁸ Kt. esim. Hocney 2001, 119.

⁴⁹ Campbell 1949/1990, 213.

⁵⁰ Campbell 1949/1990, 330.

Toisin sanoen Campbell pitää patrioottisia kansallissankareita juuri niinä varjoina, joita vastaan myyttisen sankarin pitäisi taistella. Tämä on huomio myös käsillä olevaan tutkimukseeni: tarkoituksena ei ole tutkia myyttistä sankaruutta sen klassisessa merkityksessä, vaan nationalistista sankarikuva ja siitä aineksia ottavia modernien kertomuksien sankareita. Kansallissankareiden muodostaminen on tietoinen prosessi. Siinä missä myyttinen sankari osallistuu universumin luomisprosessiin, kansallissankari on osa kansakunnan rakennepilareita. Campbell pitää myyttejä tärkeinä yksilön psyyken kehityksen kannalta. Poliittisten ja kansallismielisten sankareiden Campbell katsoo tavallaan vain jarruttavan ihmisen psyyken kehitystä, koska ne eivät ole luonnollisesti tiedostamattomasta muotoutuneita. Kansallissankarit voivat hyödyntää myyttistä sankaruutta, mutta ne ovat enemmän tietoisuuden representaatioita tiettyjä tarkoituspäitä varten.

Kansallissankareiden jatkuvuudesta vastaa sitä tarvitseva yhteiskunta. Järjestäytynyt yhteiskunta pystyy luomaan itselleen sopivia esikuvia. Näistä esikuvista voi tulla osa kollektiivista tietoisuutta. Nämä sankarityypit aiheuttavat myös peilikuviaan. Aikanaan yhteiskunnan arvomaailma kokee muutoksia ja vanhat maailmankuvat saavat haastajia uusine sankareineen. Mikä osuus kollektiivisella alitajunnalla on sitten yhteiskunnan luomien kansallissankarien ja niiden arvomaailmaa haastavien uusien sankarien muotoutumisella? Niiden elinvoimaisuuteen täytyy vaikuttaa yhteiskunnan muutosten ohella tietoisuuden ja tiedostamattoman välinen kommunikaatio. Seuraavaksi esitän muutamia modernimpia sankarityyppejä, jotka katson olevan kansallissankareiden tapaan konstruoituja, mutta anarkistisia suhteessa valtaapitäviin ja heidän idoleihinsa.

3.3. Rosvosankarit

Yhteisössä sankariksi mielletään henkilö, jonka toiminta vastaa sen ihanteita. Yhteisö nostaa esiin hahmoja, jotka pystyvät vastustamaan uhkaa yhteisiksi koetuille arvoille. Eric Hobsbawm on tutkinut teoksessaan *Rosvot* (2005) yhteisönsä sankariksi nousevia lainsuojattomia. Robin Hoodin ja Zorron kaltaiset vapaustaistelijat ovat luonnollisia ilmentymiä yhteisössä, joka kokee itsensä voimakkaasti uhatuksi. Näiden rosvojen ja yhteisön välinen suhde perustuu solidaarisuuteen ja yhteiseksi koettuun identiteettiin. Lainsuojattomat olivat todellisuudessa harvemmin niin nuhteettomia kuin tarujen "jalo ryöväri"⁵¹. Paremman puutteessa vähemmän hyveellinen rosvo kelpasi yhteisönsä esi-

⁵¹ Hobsbawm 2005, 68.

taistelijaksi. Rosvosankariin liitettiin ominaisuuksia, joita pidettiin tarpeellisina hyveelliselle lainsuojattomalle. Tyypillinen rosvoidoli on joutunut lainsuojattomaksi kärsittyään vääryyttä, hän ryöstää rikkailta köyhille, hän ei tapa kuin itsepuolustukseksi tai oikeutetuksi kostoksi ja hänen todellinen vihollisensa on vähäisempi maaherra tai hallitsija, ei kuningas tai keisari.⁵² Rosvosankarille sallittiin siis enemmän liikkumavaraa kuin klassisille sankarityypeille. He saivat liikkua laillisuuden ja laittomuuden molemmin puolin, kunhan he eivät suorittaneet ryövärintoimiaan häntä puolustavan yhteisön piirissä.

Kollektiivisina ilmentyminä rosvosankarit edustavat marginaalin nostamista keskiöön silloin, kun koetaan ympäröivä todellisuus epäoikeudenmukaisena ja omaa identiteettiä sortavana. Yhteisö haluaa määritellä itsensä uudelleen, ja siihen tarvitaan sopivia symboleja. Kriisissä persoonallisuuden varjopuolet saavat tilaa itsensä ilmaisulle. Ennen sopimattomaksi koettu käytös tulee hyväksytyksi. Kollektiivisena symbolina jalo rosvo saa oikeuden tehdä normaalioloissa kiellettyjä tekoja, jos sen katsotaan haastavan epäoikeudenmukaista maailmaa. Helposti yhteisö sulkee silmänsä epämiellyttäviltä teoilta ja suurentelee tai jopa keksii rosvosankareille urotekoja.

Kuusen idolien typologioissa rosvosankareilla on tappajaidolin ja veijari-idolin piirteitä. Sven Tuuvan tapaan tappajaidoli on suuri isänmaallinen tappaja, josta voi tulla myös marttyyri-idoli. Veijari-idoleista tavarantasaajatyypin on kuten Hobsbawmin kuvaama sosiaalinen rosvo, joka luottaa väkivallan sijasta omaan viekkauteensa.⁵³ Rosvosankari on yksi sankarin arkkityypin kollektiivinen ilmentymä, joka tulee esille kollektiivisissa kriisitilanteissa.

3.4. Don Quijote ja moderni sankari

Nykyään puhdasta sankarin arkkityyppiä tapaa enää harvoin nykyajan tarinankerronnassa, mutta erilaisia antisankarityyppejä tavataan useasti. Antisankarilla tarkoitan nyt päähenkilöitä, jotka pyrkivät samaan kuin sankari mutta eivät siihen aivan yllä. Antisankari on todellisen sankarin pilakuva, valesankari, joka esiintyy todellisena, mutta joka epäonnistuu sankaruuteen pyrkiessään olemuksellaan tai teoissaan tai on muuten keinotekoinen.

⁵² Hobsbawm 2005, 68-69.

⁵³ Kuusi, M. 1974b, 24-25.

Ensimmäiseksi moderniksi sankariksi - tai paremmin antisankariksi - voisi luonnehtia Cervantesin Don Quijotea, joka taisteli omia harhakuvia vastaan. Hän edustaa mielestäni yksilöllistä sankaruutta, kun taas Robin Hood ja Zorro edustavat yhteisöllistä sankaruutta. Ympäröivä yhteisö kokee heidän puolustavan omia arvojaan ja voi samaistua heidän toimintaansa. Don Quijoten ritarillisiin ihanteisiin ja yleviin motiiveihin voi myös samaistua, mutta yhteisö pitää hänen toimintaansa enemmän hulluna kuin sankarillisena. Quijoten tarinan voi kuitenkin lukea Jungin arkkityypiteorian mukaisesti. Hän taistelee kuviteltuja uhkia vastaan siinä missä "oikeat" kulttuuriheerokset taistelevat oikeita uhkia vastaan. Quijoten seikkailut loppuvat konkreettisesti jungilaista individualisaatiota muistuttavaan tapaan⁵⁴. Hän hylkää harhakuvansa ja hyväksyy oikean minänsä Alonso Quixanona.

Cervantesin Don Quijote edustaa uudenlaista sankaruutta, joka eroaa kulttuuriheeroksista subjektiivisuudessaan. Quijoten voidaan nähdä taistelevan universaalien arvojen puolesta, mutta usein tämän voi ymmärtää vain Don Quijote itse. Kaikesta huolimatta hänen ponnistelunsa ovat arvokkaita hänelle itselleen, ja lopuksi hänet palkitaan parantumisella harhoistaan. Bleznickin mukaan Don Quijote on ennen kaikkea kristillisten arvojen mukaan elävien espanjalaisten sankari, mutta Quijoten tarinan arkkityyppinen tulkinta paljastaa myös universaaleja arvoja.⁵⁵

Artikkelissaan Anthony Hopkins *Contemporary Heroism - Vitality in De-feat* (1970) on kartoittanut modernin sankaruuden piirteitä, jotka ovat huomattavan yleisiä nykykirjallisuudessa ja elokuvissa. Näitä piirteitä voi nähdä jo Don Quijotessa. Niitä on neljä:

1. *Sankari omaa poikkeuksellista elinvoimaa*, sekä maskuliinista että henkistä. Tähän voi liittyä myös spontaani anteliaisuus ja humanisuus. Nämä hyveet ovat kuitenkin enemmän alkukantaisuuteen kuin sivistyneisyyteen viittaavia.
2. *Yhteiskunta on synnynnäisesti ja massiivisesti sortava* ja vastustaa toimillaan elinvoimaisuutta, erikoisuutta, yksilöllisyyttä ja itsenäisyyttä.

⁵⁴ Bleznick 1984, 97.

⁵⁵ Bleznick 1984, 102-103.

3. *Sosiaalisesta paineesta huolimatta sankari pysyy sopeutumattomana.* Sankari, jolla ei ole sosiaalista voimaa tai vaikutusvaltaa, on yksin vastassaan yhteiskunnan voimat, jotka taas vastustavat vapautta ja itsenäisyyttä.

4. *Sankari kokee tappion, tuhon, kuoleman.*⁵⁶

Tutkimukseeni valittujen elokuvien sankarihahmoilta löytyy yllättävän hyvin yllä mainittuja piirteitä, kuten tullaan myöhemmin näkemään. Hopkinsin mukaan nykysankarin ahdinko edustaa ihmisille heidän oman yksilöllisyytensä ja henkilökohtaisen vapautensa kohtaloa. Sankarin tuho taas edustaa sortumista sosiaalisen paineen alla⁵⁷. Ihmisen usko kykyynsä vaikuttaa omaan kohtaloonsa näyttäisi siis olevan vähentynyt. Moderni sankari näyttäisi kyseenalaistavan yhteiskunnan arvoja omalla kohtalollaan. Tällä tavoin modernin sankarin määrittely muistuttaa Kuusen anti-idoliajatusta osana ideologista taistelua. Yhteiskunnan murrosvaiheet tuovat esille kilpailevia ideologisia näkemyksiä, jotka saavat muotonsa erityyppisinä esikuvallisina hahmoina. Yhteiskuntakriittinen moderni sankari on osa ideologista taistelua.

3.5. Suomalaiset sankarit

Suomalaisessa kertomakirjallisuuden ja elokuvien sankarihahmoja tarkastellessa voi huomata yllä kuvatun Hopkinsin kaavan sopivan yllättävän moneen teokseen. Väinö Linnan vuosina 1958–1962 kirjoittaman kolmiosaisen kirjasarjan *Täällä pohjantähden alla* päähenkilö Akseli kuvataan poikkeuksellisen voimakasrakenteiseksi ja lujaluontoiseksi, mutta ei varsinaiseksi lukumieheksi. Hänen voimansa on luonnonvoiman kaltaista. Akseli kokee kohdallaan yhteiskunnan rumimman puolen sodassa ja vankileireissä. Hänen yksilöllisyytensä jopa kadahdetaan Pentinkulmassa. Talvi- ja jatkosodassa hän menettää kolme vanhinta poikaansa ja kuolee itse yksin pellolla melko nuorena. *Pohjantähdelle* on usein annettu suuri merkitys suomalaisen yhteiskunnan kuvaajana⁵⁸. Sen ilmestyminen (I. osa 1958, II osa 1960 ja III osa 1962) osui juuri oikeaan aikaan. Entisiä arvoja kyseenalaistettiin, ja etenkin sisällissota sai uudenlaisia tulkintoja. Parempaa

⁵⁶ Hopkins 1973, 113-114

⁵⁷ Hopkins 1973, 119-120

⁵⁸ Ks. esim. Heininen 1997, 85-86

purkautumispistettä ja yhtä laajasti hyväksyttävää sankaria kuin Akseli Koskela ei pu-naisten puolella olisi voinut saada.

J. L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoista* (1848) tuttu Sven Tuuva on taas kansallinen sankarityyppi, jonka propagoiminen on ylemmän luokan etu. Yksinker-tainen sotamies Tuuva kokee kovan kohtalon siltaa puolustaessaan. Hän ei tosin taistele oman itsenäisyytensä puolesta vaan velvollisuudentunteesta. Parempaa sotamiestä ei voisi kuvitella: tyhmähkö mutta lojaali patriootti, joka uhraa henkensä kyselemättä.

Antisankarihahmon suosio Suomessa näyttäisi johtuvan suomalaisten eris-kummallisesta tarpeesta liittää omakuvaansa negatiivisia ominaisuuksia⁵⁹. Suomalai-suusdiskurssi tuntuu suosivan klassisesta sankarityypistä poikkeavia sankarityyppejä. *Kalevalassa* tietäjä ja Kalevan kansan johtaja Väinämöinen ei voimistaan ja vaikutus-vallastaan huolimatta onnistu avioliittohankkeissaan. Väinämöistä voisi sanoa jopa "naisten miehenä antisankariksi"⁶⁰. *Kalevalan* sankarityypeistä Kullervon hahmossa on traagisen antisankarin piirteitä, jonka herooisilla toimilla on vain yhä tuhoavampia vai-kutuksia⁶¹.

1930-luvun elokuvasankareista löytyy sadunomaisia talonpoikaisprinssejä, jotka pystyvät parhaimmillaan uskomattomiin suorituksiin. 1950-luvulla uudenlaiseksi sankarityypiksi nousee rillumarei-elokuvien kansanomaisen jätkähahmo, joka omalla persoonallisuudellaan voittaa sympatiat puolelleen⁶². Tämän tyypin jatkeena voidaan pi-tää Uuno Turhapuroa, jonka suosio on ollut ilmiömäinen. Turhapuron hahmo irvailee nousukasmaisuuden kustannuksella. Yksi tärkeä käännekohta on Väinö Linnan *Tunte-maton Sotilas*, jonka realistiset sotasankarit kritisoivat sotaa eivätkä olleet aina kovin-kaan sankarillisia. Kuusi pitää *Tuntemattoman sotilaan* päähenkilöitä kollektiivi-idoleina. Kollektiivi-idoli tarkoittaa joukkoa, jonka jäsenistä kukaan ei nouse liiaksi muiden sankareiden yläpuolelle.⁶³ Tämän olettaisi vetoavan suomalaisiin, koska vaati-mattomuutta pidetään myös yleisesti arvossa.

Sosiaalisista ongelmista kertovien elokuvien päähenkilöt edustavat kur-juusdiskurssin suomalaisuutta, ja heidän kohtalonsa on usein surkea. Merkittävä oli esimerkiksi Mikko Niskasen vuonna 1972 ohjaama *Kahdeksan surmanluotia*, jonka päähenkilö surmaa neljä häntä pidättämään tullutta poliisia. Hän taistelee traagista tais-

⁵⁹ Apo 1998, 85-86.

⁶⁰ Siikala 1999, 51.

⁶¹ Ks. esim. Kupiainen 1999, 109-110.

⁶² Ks. esim. Pöysä 1997, 108-109

⁶³ Kuusi, M. 1974b, 22.

telua oman elämäntapansa puolesta. Traaginen sankari tuntuu olevan suomalaisille rakas hahmo. Myös tutkittavissa elokuvissa antisankarin rakenteet ovat selvästi näkyvissä. Modernit suomalaiset sankarityypit voi luokitella kahteen pääkategoriaan: koomiset, farsseissa esiintyvät kansansankarit ja draamoissa esiintyvät, traagiset tai tavanomaiset sankarit. Varsinaisia toimintasankareita tai muita heeroja ei suomalainen fiktio ole varsinaisesti suosinut. Varsinkaan elokuvan saralla ei löydy montaa selvää ns. genre-elokuvaa, kuten toiminta -tai dekkarielokuvaa. Vasta 1990-luvun lopulla *Vareksen* ja *Raidin* kaltaiset, hieman universaalimmat sankarit ilmestyivät. Mika Waltarin romaaniin pohjalta tehdyt Matti Kassilan *Komisari Palmu* -elokuvien (Komisario Palmun erehdys 1960, Kaasua, komisario Palmu! 1961, Tähdet kertovat, komisario Palmu 1962, Vodkaa, komisario Palmu 1969) päähenkilö on varteenotettava poikkeus. Palmu on itsevarma ja päättäväinen, melkein universaali salapoliisifiktion protagonist. Kovinkaan montaa vastaavanlaista päähenkilöä ei löydy suomalaisesta fiktiosta.

4. SUOMALAISUUSDISKURSSIN TUTKIMUSMENETELMÄT

Foucaultin teoksessa *The Archaeology of knowledge* (1985) esitellään metodi, jossa hän yhdistelee kielitieteen ja historian tutkimuksen menetelmiä yhteiskuntatieteisiin. Tällä menetelmällä on tarkoitus tutkia mm. mentaliteetteja ja instituutioiden asennemuutoksia tietyllä aikavälillä. Esimerkiksi tietyn ammatin alan maailmankuvasta ja retoriikasta rakentuu kokonaisuus, jota kutsutaan tässä diskursiiviseksi muodostumaksi. Muodostuman rakennetta ei tunnista välttämättä sen faktuaalisen sisällön perusteella, vaan muodostuman kautta luodaan alalle tyypillisiä lausumia tai väitteitä. Nämä toimivat diskursiivisten käytäntöjen mukaisina funktioina. Funktioiden määrittely käy läpi monen erilaisen struktuurin. Näin lausuman mahdolliset yhtäläisyydet eri struktuureissa vahvistavat funktiota⁶⁴. Esimerkiksi tietty lääketieteellinen lausunto on diskursiivisen muotoutumisen tulosta, joka puolestaan määrittyy suhteessa lääkärin ammattitaitoon, elämänkokemukseen, koulutukseen, sairaalaan, Suomen terveydenhuoltojärjestelmään, kaikkiin sairaanhoitoa koskeviin pykäliin jne. Funktiolla on siis jonkinlainen suhde diskurssin eri struktuurien kanssa. Aika, kulttuuri, kieli, ihmiset jne. ovat mukana vaikuttamassa diskurssin rakenteisiin. Diskursiiviset muodostumat sisältävät joukon väittämiä tai paremminkin lausumia, jotka ovat tunnistettavissa juuri tietylle diskurssille ominaisiksi. Näitä diskursiivisen muodostuman sisälläpitämien lausumien muodostumista säätelee tietty diskursiivinen käytäntö. Diskurssia säätelevä valta ylipäänsä määrittelee diskursiivisia käytäntöjä. Valtasuhteet eivät ole yksiselitteisiä, vaan usein vuorovaikutteisuus eri tahojen välillä on keskeistä diskurssin sisällä. Valtaa käytetään tavallisimmin instituutioiden, kuten sairaalan tai viraston, kautta. Diskursiivisten käytäntöjen mukainen lausuma vaatii kuitenkin aina muodostajansa, joka voi olla yksilö tai yhteisö. Soveltaen Foucaultin teoriaa elokuvien tutkimiseen elokuvien lajityyppejä voisi pitää diskursiivisena muodostumana, joka pitää sisällään tiettyjä tyylillisiä ja kerronnallisia Aspekteja.⁶⁵

Yksi lausuma on jaettu muiden lausumien kenttään, jossa sillä on tietty status ja joka järjestää sen mahdolliset suhteet menneisyyteen ja samalla mahdolliseen tulevaisuuteen⁶⁶. Jotkut väitteet ovat arvovaltaisempia kuin toiset (vrt. "talvisodan ihme") ja toiset taas pyritään aktiivisesti poistamaan, kun niille ei enää löydy sijaa diskur-

⁶⁴ Foucault 1972/1985, 86-87.

⁶⁵ Helén 1990, 156-157.

⁶⁶ Foucault 1972/1985, 99.

siivisten käytäntöjen sopeutuessa muutoksiin (vrt. "Suomen itsenäisyys oli Leninin lahja"). Nämä lausumat eivät ole pelkästään lauseita tai proposotioita, vaan voivat olla myös mikä tahansa visuaalinen esitys tai merkkijono. Tärkeää on, että sen voidaan kiistatta osoittaa kuuluvan jonkun diskurssin sisälle, kuten lääketieteen tai suomalaisuuspuheen. Päivi Rantanen käyttää "diskurssista" termiä "merkityksellistämisen järjestelmä"⁶⁷, mikä kuvaa oikeastaan paremmin lausumien toimintaa diskurssin sisällä. Luvussa 2.2 esitelty Barthesin myyttimalli itse asiassa muistuttaa sitä, jos ajatellaan myyttien koostuvan Foucaultin ehdottamien diskursiivisten muodostelmien kautta. Näin erilaiset merkit ja merkityksenannot olisivat lausumia Foucaultin järjestelmässä: hänhän painottaa, että lausuma voi olla mikä tahansa merkki kunhan se viittaa kiistämättä johonkin tiettyyn diskurssiin ja sen luomiin käsitteisiin.

Ipo Helén on kirjassaan *Peilivirta: elokuvan poliittinen tiedostamaton* (1990) tulkinnut erilaisia yhteiskunnallisen tiedostamattoman analyysimalleja ja niiden mahdollisia sovelluksia elokuvaan. Elokuvan hän tulkitsee diskurssikäytäntönä, joka perustuu visuaaliseen representaatioon⁶⁸. Tämä näkemys pohjautuu visuaalisiin subjektiasemiin ja katsojaan "haluun nähdä", uppoutua elokuvaan ja samaistua henkilöhahmoihin. Se rikkoo julkisen ja yksityisen rajoja tarjoamalla henkilökohtaisia kokemuksia joukkonäytännöissä. Tämän hän näkee vaikuttavan katsojan käsityksiin omasta ruumiillisuudestaan. Helen hahmottaa elokuvalla kolme yhteiskunnallisuuden tasoa: *symbolijärjestelmän, tekstuaalisen prosessin ja ruumista muokkaavan diskursiivisen vallan prosessin*. Symbolijärjestelmä koostuu elokuvan hahmoista ja juonesta. Tekstuaaliseen prosessiin liittyy "kerronnallistaminen" ja ajan ja paikan representaation muokkaaminen kuvauksen, leikkauksen äänityksen yms. keinoin. Viimeinen taso tarkoittaa elokuvan roolia poliittisessa tiedostamattomassa⁶⁹. Representaation teknologiana ja massajulkisuuden käytäntönä elokuvan diskursiivinen valta liittyy sen kykyyn tyydyttää ihmisten katsomisen tarvetta ja tuottaa näin mielihyvää.

Elokuvien tiedostamatonta voi tutkia myös suomalaisen identiteetin kannalta. Tähän analyysiin valitut elokuvat ja lehdistömateriaali ovat suomalaisuuden merkityksellistämisen järjestelmän tulosta. Elokuva-arvostelut pyrkivät alleviivaamaan elokuvien suomalaisuutta ja näin itse asiassa määrittelemään sitä. Ne ovat osa diskursiivista vallankäytön kenttää. Arvostelujen ja itse elokuvien merkityksellistämisen järjestelmä

⁶⁷ Rantanen 1997, 17.

⁶⁸ Helén 1990, 139.

⁶⁹ Helén 1990, 155.

on tässä kiinnostukseni kohde. Elokuvat ja lehdistömateriaali ovat tutkittava diskursiivinen kenttä. Nykyään esimerkiksi Kaurismäkien elokuvien omaleimainen tyyli mielletään hyvin suomalaiseksi, koska se on sellaisena haluttu nähdä. Historiallinen katsaus suomalaisuuden määrittelyyn osoittaa, että erityisellä mentaliteetilla, johon suomalaiset samaistuvat ja joka tuottaa erilaisia käsityksiä suomalaisuusdiskurssiin, on pitkät perinteet.

4.1. Kansallinen identiteetti

Kansallinen identiteetti tulee esille erilaisina konstruktioina yksilön tai yhteisön kautta. Yksilö identifioi itsensä kasvamansa yhteisön tarjoamiin samaistumismalleihin. Tietty hetki historiassa voi olla vahva samaistumisen kohde mutta on olemassa pitkäaikaisia, ajattomia samaistumisen kohteita. Identiteetti on myös itsensä määrittelemistä suhteessa toisiin, joten se sulkee pois itselleen vieraita elementtejä.

Matti Peltonen erottaa havainnollisesti identiteetin, mentaliteetin ja stereotypian käsitteet toisistaan artikkelissaan *Omakuvamme murroskohdat* (1998). Hänelle identiteetti on hetkellistä tapahtumaa muistuttava ilmiö, joka voi virittyä uudelleen sopivan tilanteen myötä. Kansallisella tasolla se on kaikkien jakama ilmiö. Identiteetin muodostamat ilmiöt ja niihin liittyvät peruskokemukset ovat kaikille tuttuja ja banaalisuuteen saakka yksinkertaisia. Mentaliteetilla hän tarkoittaa suhtautumistapaa itseän ja maailmaan. Sen on oltava pitkäaikainen ilmiö, koska siihen sisältyy paljon julkilausumaton, sukupolvelta toiselle siirtyviä asenteita. Mentaliteetti kestää suhteellisen muuttumattomana pitkiäkin aikoja. Stereotypiat ja kansalliset omakuvat hän näkee puolestaan kulttuurin ylläpitäminä teksteinä tai kuvina. Ne eivät välttämättä ole kaikkien jakamia. Ajallinen kesto, jos sellaisesta voi tämän yhteydessä puhua, on jotain identiteetin ja mentaliteetin välillä.⁷⁰

Peltonen huomauttaa, että suomalaisen omakuva ei poikkea paljoa naapurikansojen omakuvasta ominaisuuksiltaan, vaan negatiivisella arvotuksellaan. Rehellisyys muuttuu tyhmyydeksi ja ahkeruus työhulluudeksi. Esimerkiksi urheiluvoiton yhteydessä suomalaisuus muuttuu kuitenkin myönteiseksi. Media on keskeinen tekijä identiteetin luomisessa, koska se mahdollistaa merkityksellisten tapahtumien, kuten ur-

⁷⁰ Peltonen 1998, 20-22.

heilutapahtumien, välityksen suurelle yleisömäärälle.⁷¹ Peltonen siis erottaa stereotyyppisen omakuvan negatiivisuuden ja yhteisen kokemuksen mahdollisen positiivisen identiteetin.⁷²

Identiteetit tuotetaan diskursiivisten käytäntöjen mukaisesti ja ne rakentuvat erilaisista diskursiivisista lausumista. Lausumilla voidaan tuottaa uudenlaisia identiteettejä tarpeen niin vaatiessa, mm. poliittisen suhdanteen muuttuessa. Muuttunut diskursiivinen käytäntö puolestaan muokkaa lausumat uudestaan ideologiaan sopiviksi (esim. tulkinnat Suomen sisällissodista). Identiteetissä on siis sekä muuttumattomia rakenteita, jotka tulevat mentaliteetista ja muuttuvia rakenteita, jotka tulevat diskursiivisista käytännöistä ja lausumista.

Kansallinen identiteetti on diskursiivisesti rakennettu käsite. Foucaultin ajatuksia seuraten voisi sanoa mentaliteetin ohjaavan kansallisen identiteetin diskurssia. Identiteetit ja stereotypiat saavat rakenteensa mentaliteetin kautta. Suomalaisuuden tapauksessa mentaliteetti olisi jotain yhtä muuttumattomana pidettyä kuten suomalaisten suhde metsään. Suomalaisuus ja metsä tuodaan mentaliteetin kehykseen uudenlaisina identiteetteinä omaan aikaansa sovitettuna.

Stuart Hall kirjoittaa, että kansakunta ei ole pelkästään poliittinen yksikkö, vaan myös kulttuurillinen representaatiojärjestelmä, joka tuottaa merkityksiä.⁷³ Kansakunta tarvitsee erilaisia symboleja ja representaatioita, joihin yhteisön jäsenet voivat samaistua. Kansakunnan tuottamat merkitykset sisältyvät "tarinoihin, joita kansakunnasta kerrotaan, muistoista, jotka yhdistävät nykyhetken kansakunnan menneisyyteen ja kuvista, joita siitä konstruoidaan".⁷⁴

Kansakunnan kertomuksessa pyritään esittämään identiteetti kauniina, yhtenäisenä kertomuksena joka vääjäämättömästi johtaa nykyhetkeensä. Hallin mukaan kansallisen kulttuurin kertomuksessa on viisi pääelementtiä, diskursiivista strategiaa.⁷⁵

Ensinnäkin kansakunnan kertomus on olemassa kuvina ja symboleina sellaisenaan kirjallisuudessa, historioissa, mediassa ja populaarikulttuurissa. Nämä symbolit, maisemat rituaalit ym. antavat yksilölle tunteen kuulumisesta johonkin itseään suurempaan. Toiseksi kansallinen identiteetti esitetään alkuperäisenä, jatkuvana ja ajattomana. Se kuvataan jonain, joka on aina ollut olemassa ja joka voidaan myös herättää

⁷¹ Ks. esim. Virtapihja 1998, 97-98.

⁷² Peltonen 1998, 23.

⁷³ Hall 1999, 46.

⁷⁴ Hall 1999, 47.

⁷⁵ Hall 1999, 48-50.

henkiin, jos se on ollut poissa. Kolmanneksi kansallisia traditioita voidaan myös keksiä ja esittää niiden olleen muinaisia. Neljänneksi kansakunnan perustamismyytti paikantaa kansakunnan, kansan ja niiden kansallisen luonteen niin varhaiseen aikaan, että se muuttuu myyttiseksi. Tämä on tyypillistä etenkin Suomen tapaisille pienille kansakunnille, jotka tarvitsevat myyttisen suuruudentunteen tunteakseen tasavertaiseksi suurempien kansakuntien kanssa. Viidenneksi ja viimeiseksi kansallinen identiteetti pitää sisällään myös ajatuksen puhtaasta, alkuperäisestä kansasta.

Seuraavaksi hahmottelen muutamia merkittäviä kohtia suomalaisuuden määrittelyn historiasta. En käsittele paljoakaan 1800-lukua varhaisempia käsitteitä, koska katson että suomalaisuusdiskurssi on saanut paljolti muotonsa juuri 1800-luvulla. On kuitenkin huomautettava, että suomalaisuutta selviteltiin jonkin verran myös ennen 1800-lukua.⁷⁶

4.2. Suomalaisuusdiskurssin historiaa

Ennen 1800-lukua varsinaista "suomalaista" identiteettiä ei oikeastaan ollut. Suomi oli keskiajalla lähinnä valloitusten ja käännätyksen kohde. Suomen alue oli valloitusten jälkeen Ruotsin maakunnan asemassa. Ensimmäisiä suomenkielisiä tekstejä löytyy 1500-luvulta Kustaa I Vaasan ajalta. Mikael Agricolan tekemän ensimmäisen suomenkielisen aapisen painovuosi oli todennäköisesti 1543⁷⁷. Halua Suomen oman historian kirjoittamiseen löytyy jo 1600-luvulta, merkittävimpana hahmona Johannes Messenius. Hän kuvasi Suomea Ruotsiakin vanhempana kuningaskuntana⁷⁸. 1600–1700-lukujen vaihteessa Daniel Jusleniuksen teoksessa *Vanha ja Uusi Turku* hän jatkaa Messeniuksen linjaa ja työntää Suomen kulttuurin historian antiikin kulttuuriakin kaukaisimmille ajoille⁷⁹. Kirjoituksessaan *Suomalaisuuden puolustus* hän muovaa pidemmälle käsitystä suomalaisista uudisraivaajakansana, jota pohjoinen maa ja ilmasto ovat karaisseet⁸⁰. Jusleniusta voi pitää fennomaanien aatteellisena esi-isänä. Henrik Gabriel Porthan, aikansa maineikkain ja vaikutusvaltaisin akateemikko Suomessa edisti suomalaisen kan-

⁷⁶ Esim Jusleniuksen "Suomalaisuuden puolustus" vuodelta 1703.

⁷⁷ Suomi 1979, 59.

⁷⁸ Lehtinen 1979a, 120

⁷⁹ Lehtinen 1979a, 135

⁸⁰ Rantanen 1997, 75

sanrunouden ja historian tutkimusta suuresti⁸¹. Hän tosin kiistää suomalaisten kunin-
gasmenneisyyden teoksessa *Paavali Juustenin Suomen piispain kronikka huomautuksin
ja asiakirjoin valaistuna* ja ottaa etäisyyttä suomen kieleen ja kansanrunouteen pitämäl-
lä niitä liian alkeellisina sivistyneeseen käyttöön.⁸² Tämän perusteella voisi päätellä, ett-
ei 1700-luvulla ollut kovin vahvaa yhtenäistä suomalaista identiteettiä. Kritiikistään
huolimatta Porthan loi pohjaa 1800-luvun fennomanialle kielitieteellisillä ja historialli-
silla tutkimuksillaan. Fennomaanien kaksijakoisella suhtautumisella suomalaiseen kan-
saan on siis suhteellisen pitkät perinteet. Kun Suomi liitettiin Venäjään, alkoi uusi aika-
kausi monessakin suhteessa.

4.2.1. Nationalismin nousu 1800-luvulla

Vuonna 1809 ei siis vielä ollut olemassa selvää ideologiaa, joka yhdistäisi eri maakunti-
en suomalaisia. Euroopasta tulleiden aatevirtausten myötä alkoi Suomessa asuva pää-
osin ruotsinkielinen sivistyneistö muotoilla ajatusta suomalaisesta kansakunnasta. Kat-
son, että nykyisen "suomalaisuuden" sosiaalisen representaation juuret ovat 1800-luvun
fennomaanien politiikassa. On kuitenkin huomautettava, että tälläkin representaatiolla
oli aikaisempaa pohjaa, kuten edellä on esitetty.

Snellman oli fennomaanisen liikkeen vaikutusvaltaisin liikkeellepanija,
joka omaksui Herderin opit nationalismista opiskellessaan filosofiaa Turussa 1820-
luvulla.⁸³ "Yksi mieli, yksi kieli", kuului hänen kuuluisa iskulauseensa. Pertti Karkama
kirjassaan *Kansakunnan asialla: Elias Lönnrot ja ajan aatteet* (2001) huomioi, että
Snellmanin ja Lönnrotin aatemaailmaa kuvaa paremminkin kansallisuusaate kuin natio-
nalismi, koska heidän aikomuksensa oli valistaa kansaa. Karkaman mukaan nationalis-
milla tarkoitetaan yhdenmukaistavaa ja yhteiskuntaa koossa pitävää aatetta, jossa sa-
maistutaan yhteisiin päämääriin, joka perustuu kuvaan ulkoisesta vihollisesta ja joka
usein edellyttää yksilön uhrautumista yhteisen edun nimissä⁸⁴. Tämänkaltaisesta aattees-
ta ei siis ollut kyse 1800-luvun alkupuolella. 1800-luvun jälkipuoliskon puolueuudosis-
tumien hahmottuminen johti kansallisuusaatteen vähittäiseen ideologisoitumiseen, jol-

⁸¹ Kt. esim Lehtinen 1979b, 233-234.

⁸² Jääskeläinen 1998 62-63.

⁸³ Pulkkinen 1999, 127-128.

⁸⁴ Karkama 2001, 21-22.

loin kansallisuusaate alkoi muuntua edellä kuvatun kaltaiseksi nationalismiksi.⁸⁵

Nationalismin kehittyessä sivistyneistön ja kansan erottava kuilu katsottiin suureksi. Kansa oli sivistyneistölle objekti, jota pitää sivistää ja kouliä ns. "isänmaan palvelukseen". Sivistyneistön parissa haluttiin saada melko yksimielisesti traditioita, tiedettä ja runoutta vertailukelpoiseksi muun Euroopan kanssa⁸⁶. Kansan tehtävä tässä projektissa oli mukautua sivistyneistön tahtoon. Mutta sivistyneistön päämäärä, moderni eurooppalainen kansakunta kaupunkineen ja kulttuureineen, tuntui varmasti melko kaukaiselta 1800-luvun agraariyhteiskunnassa. Fennomaanien strategia alkoi muistuttaa jo Jusleniuksen oppeja: "huonoja" ominaisuuksia piti kääntää "hyveiksi". Kansa nähtiin "sitkeänä, jääräpäisenä ja peräänantamattomana", kaikki tarpeellisia ominaisuuksia karussa luonnossa selviytymiselle. Suomalaisesta talonpojasta tuli fennomaanien ihannekansalainen, mutta köyhempään kansanosaan suhtauduttiin epäillen.⁸⁷ Oman ajan maa-seudun kansanihmiset nähtiin kunniakkaiden soturi-raivaajasuomalaisten jälkeläisinä. Kansanrunous nousi suureen arvoon todisteena suuresta suomalaisesta menneisyydestä, ja sen avulla toivottiin voitavan rakentaa eurooppalaiset mittapuut täyttävä kulttuuriperintö. Satu Apo painottaakin, että 1800-luvun kansanrunoutentutkijat olivat menneen suomalaisuuden rekonstruoijia. Informantti oli vain historiallisen tiedon välittäjä tai säilyttäjä.⁸⁸ Itse kansa piti muokata uudelleen nationalististen ihanteiden mukaisesti. Sai-raat, köyhät tai muuten vähäosaiset eivät fennomaanien ihanteisiin mahtuneet. Näin kansaa jaettiin kahteen ryhmään, kunnollisiin ja kelvottomiin. Juopottelu nähtiin erityisenä ongelmana, vaikka viinan kulutus henkeä kohden oli itse asiassa melko vähäistä.⁸⁹

Halu eurooppalaistua on ollut paradoksaalisesti suurimpia motivaation lähteitä suomalaisen kulttuurin edistämiseksi. Omasta kulttuurista haluttiin löytää jotain niin arvokasta, että sillä voitaisiin oikeuttaa Suomen halu tulla kansakunnaksi kansakuntien joukkoon.

Kollektiiviset nationalistiset representaatiot voivat toimia yhtä vahvasti kuin uskonnolliset myytit, itse asiassa kansakunta-ajattelua voi verrata uskontoon. Suomalaisen kansallisuusaatteen "pyhimpiin" arvoihin voidaan katsoa kuuluvan itsenäisyyden, vapauden alueellisen koskemattomuuden ja oikeuden omaan kieleen⁹⁰. Konservatiivisen ideologian kiteytymä "koti, uskonto ja isänmaa" siis kuvaavat hyvin "suomalai-

⁸⁵ Karkama 2001, 31-32.

⁸⁶ Knuuttila 1993, 121

⁸⁷ Karkama 2001, 30.

⁸⁸ Apo 1998, 95

⁸⁹ Apo 1998, 101

⁹⁰ Anttonen 1993, 52-53

suuden" konstruktiota.

4.2.2. Topeliuksen ja Runebergin suomalaisuusdiskurssit

Kansan kuvaa romantisoitiin ja runoilijat muotoilivat "ihannekansan" kuvaa teoksissaan. J. L. Runeberg ja Zacharias Topelius olivat merkittävimpiä kansankuvaajia 1800-luvulla. Päivi Rantanen on erottanut kirjassaan *Suolatut säkeet. Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotoutuminen 1600-luvulta Topeliukseen* (1997) muiden muassa Runebergin ja Topeliuksen teksteistä erilaisia diskurssityyppejä, joista löytyy yhteisiä piirteitä. Topeliuksella oli "aution maan diskurssi" ja "karjadiskurssi", Runebergillä myös "aution maan diskurssi" ja "egotrippidiskurssi". Kun Runebergillä "aution maan diskurssi" käsittelee luonnon ihailua sen itsensä vuoksi kansan ollessa enemmänkin luontoa häiritsevä tekijä⁹¹, niin Topeliuksella sama teema on enemmän "patrioottinen auction maan diskurssi"⁹² jossa maa itsessään on arvokasta ja kansan arvokkuus tulee työstä maan hyväksi.

Suomalaisuudesta kirjoitettaessa kansan osana on jäädä karun luonnon armoille. Runebergin ja Topeliuksen kirjoituksissa kansa itsessään ei ollut niin arvokasta kuin luonto. Kansalle asetettiin ihanteita ja tavoitteita: sen tuli olla nöyrää, ahkeraa ja kuuliaista. "Karjadiskurssissa" Topeliuksella kansa vertautuu sitkeään ja ahkeraan hevoseen⁹³. Toisaalta kansassa nähtiin vähemmän haluttuja piirteitä kuten hitautta, laiskuutta ja juopottelua. Sivistyksellä katsottiin olevan parantava vaikutus kansaan. Kansan sota-kuntoisuus ja uljas historia sotatantereilla oli molemmille kirjailijoille olennainen ylityksen kohde. Runebergilainen vanterra, juro ja tyhmähkö suomalaishahmo on näkyvisä vielä Väinö Linnan Koskelan suvun miehissä⁹⁴

Erityisesti Topeliuksen *Maamme*-kirjan arvomaailma on ollut tärkeä identiteetin lähde. *Maamme*-kirjaa käytettiin virallisena oppikirjana useita vuosikymmeniä ja yksittäisenä teoksena sen vaikutus kansalliseen identiteettiin on ollut huomattava. Mikko Lehtonen yhdistää kirjan nationalistiset ajatukset maskuliinisuuden ideologiaan. Kirjan nationalismi siis pyrkii kohti maskuliinisuutta ja haluaa karistaa kaiken feminiinisuuden itsestään⁹⁵. Valaistakseen asiaansa Topelius käyttää henkilöhahmoinaan poikia

⁹¹ Rantanen 1997, 159.

⁹² Rantanen 1997, 204-205.

⁹³ Rantanen 1997, 211.

⁹⁴ Klinge 1982, 125.

⁹⁵ Lehtonen 1995, 101.

ja miehiä. *Maamme*-kirjassa työn merkitys on erityisen alleviivattu⁹⁶. Yhtenäiskulttuurin kannalta *Maamme* on fennomaanien yhtenäistämispolitiikan onnistuneimpia hedelmiä.

Tähän on lisättävä, että näidenkin teosten merkitysmailman takana on ainakin parin vuosisadan suomalaisuuskeskustelu. Tutkimus on kiinnostava kuitenkin johonkin, ja näiden aikansa kaunokirjallisuuden kansallisten kärkinimien arvovaltainen asema suomalaisuuden muovaajana on kiistaton. Suomi-kuvan virallisena edustajana elokuvakulttuurissa voisi nykypäivänä pitää Kaurismäkien elokuvatuotantoa, koska he ovat johtavia suomalaisuuden kuvaajia ulkoapäin katsottuna kansainvälisellä tasolla. Kansallisen projektin kansainvälistymisessä ei ole sinänsä mitään uutta: Suomi-kuvaa on aina tarkasteltu kansainvälisten mittapuiden mukaan jo 1600-luvulta asti. EU-jäsenyyden myötä kiihtynyt keskustelu monikulttuurisuudesta ja "suomalaisuudesta" on siis tältä kantilta katsottuna ollut käynnissä jo vuosisatoja. Näkökulmat ovat vaihtuneet, mutta perusajatus tuntuu olevan sama.

4.2.3. Itsenäinen Suomi ja suomalaisuus

Sisällissota vahvisti sivistyneistön pelkoja ja mursi illuusion lojaalista kansasta. Nöyräksi oletettu kansa nousikin kapinaan. Kulttuurissa muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta ns. "valkoinen totuus" vallitsi ja punaisten puolella olleilla ei käytännössä ollut täysiä kansalaisoikeuksia. Hävinnyt osapuoli yksinkertaisesti kiellettiin tai pyrittiin yhdistämään venäläisiin⁹⁷. 1920–30 -luvun oppikirjoissa sisällissota näyttäytyy melkein pelkästään suomalaisten ja bolševikkien välisenä taisteluna.

Talvi- ja jatkosodan aikana kansalaisten taistelutahtoa pyrittiin kohottamaan kaikin keinoin. Yksimielisyys yhteistä vihollista vastaan saatiin aikaan 1920–30-luvun poliittisista jännitteistä huolimatta. Talvi- ja jatkosota ovat voimakkaita samais-tumiskohteita kansallisen identiteetin kannalta. Talvisodan aikana poliittiset erimielisyydet pystyttiin siirtämään syrjään ryhdyttäessä taisteluun yhteistä vihollista vastaan vastoin kaikkia ennakko-oletuksia. Tuskin mikään muu tapahtuma Suomen historiassa herättää niin paljon positiivisia kollektiivisen yhteenkuuluvuuden tunteita kuin talvisota. Suomen ainutlaatuinen asema maailmanpolitiikassa sotien jälkeen vain korosti yhtenäisyyden

⁹⁶ Siikala 1996, 144-145.

⁹⁷ Esim. Peltonen 1996, 245.

tunnetta kansallisella tasolla.

Väinö Linnan teokset *Tuntematon sotilas* ja *Täällä Pohjantähden alla* -trilogia uudisti kansankuvausta ratkaisevasti. *Tuntemattoman sotilaan* sotamiehet eivät enää olleet lojaaleja ja vaatimattomia kuin Runebergin sotamiehet. *Täällä Pohjantähden alla* puolestaan kyseenalaisti "valkoisen" totuuden. "Punaiset" saivat ihmisoikeutensa takaisin. Kyseenalaistaessaan virallista historiankirjoitusta Linna tuli uudistaneeksi myös kansankuvaa yhtenäisestä kansasta pluralistiseksi kansaksi. Jyrki Nummi sanoo Linnan liikkuneen kuitenkin runebergiläis-topeliaanisen maailman sisällä isänmaan ja suomen kielen arvostuksessaan⁹⁸.

Suomen kaupunkikulttuuri on sangen nuori eurooppalaisessa mittakaavassa. 1960- ja 1970-luvulla tapahtunut voimakas muuttoliike maaseudulta kaupunkeihin oli radikaali muutos, johon suhtauduttiin kriittisesti. Samalla sitouduttiin hyvinvointivaltioon tähtäävään sosiaalipoliittikkaan. Kaupunkilaisuuden ja maalaisuuden puristuksessa menttiin 1970-luvun laskukauden lävitse aina 1980-luvun hulluihin vuosiin. Kulutusjuhlat loppuivat traagisella 1990-luvulla, jolloin Neuvostoliiton romahtaminen kiihdytti Suomessa lamaa entisestään. Laman muodossa kansakunta kohtasi taas uuden yhtenäisyyttä luovan tragedian, jonka jälkiä korjataan vieläkin.

Itsenäistymisen myötä suomalaisuuden sisältäviin arvoihin kuuluu yksinkertaisesti "itsenäisyys" itseisarvona. Kuulostaa oikealta sanoa, että patriotismi ja nationalismi ovat itsessään "suomalaisuuden" attribuutteja⁹⁹. Jorma Anttila (1993) on vertaillut SKS:n kansanrunousarkiston informanttien, kansainvälistä kauppaa opiskelevien opiskelijoiden ja pääkaupunkiseudulla asuvien mutta maaseudulle suuntautuneiden kotipaikkaseurojen jäsenten vastauksia, kun kysyttiin tiettyjen sanojen merkityksellisyyttä suomalaisuuden kannalta. Sanat "itsenäisyys", "kotimaa", "työ", "koulu", ja "maanpuolustus" havaittiin kaikkein yleisimmiksi¹⁰⁰. Fennomaanien painotus koulutuksen kehittämiseen, työteliään ja sodassa kunnostautuvan kansan ihannointiin ja oman luonnon korostukseen näkyy tutkimuksen tuloksissa. On todettava, että 1800-luvun yhtenäistämispoliittikka on jättänyt jälkensä nykypäivän suomalaiseenkin. Suomalaisille merkittävien asioiden maailma on merkillepantavan yhtenäinen, ja yhtenäisen merkitysmaailman koodiston perusteet voidaan lukea Runebergin ja Topeliuksen teoksista.

Tutkittavat elokuvat ja arvostelut sijoittuvat 1980-luvun alkuun, jolloin nousukausi oli alkamassa. Elokuvat ovat virittyneet 1970-luvun kysymyksillä, kuten siirtolaistyöläisyydellä ja kaupunkilähiöiden synnyllä. Vielä ei siis 1980-luvun hyvinvointi näissä elokuvissa näy.

⁹⁸ Nummi 1996, 116

⁹⁹ Anttila 1993, 112

¹⁰⁰ Anttila 1993, 113-114

5. Elokvateollisuuden rakennemuutos

Koska elokuvan tekeminen on taloudellisesti mittava projekti, on tutkimuksessa hyvä ottaa huomioon myös aikakauden kulttuuripolitiikka. Kirjassaan *"Kansallinen elokuva pelastettava"*. *Elokvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla* (2000) Mervi Pantti on käsitellyt kotimaisen elokuvan tukemista koskevaa yhteiskunnallista keskustelua koko itsenäisyyden ajalta.

Elokvaa leimaava keskustelu on alusta alkaen ollut kiistelyä taiteellisuuden ja tuotannollisuuden välillä. Argumenteilla elokuvan "kansallisuudesta" on pyritty turvaamaan kotimaisen elokuvan tuotantoa. Kansallisen elokuvan käsitteen merkityksen Pantti sanoo olevan viime kädessä käsitteen esityksessä, "performanssissa", ei sen ulkopuolella. Hän myös sanoo käsitteen olevan elokvapoliittisen diskurssin tuottama ihan-teellinen määritelmä. Tällä tulkitseen hänen tarkoittavan, että käsite "kansallinen elokuva" tulee eloon vasta, kun se esitetään muussa yhteydessä tai tukena jollekin muulle argumentille. Pantti kirjoittaa, että kansallisen elokuvan käsitteen sisään on myös lähes aina sisäänrakennettu positiivinen arvopäätelmä.¹⁰¹ Tämä johtaa siis kehäpäätelmään: kansallinen elokuva on tärkeää sen kansallisuuden takia. Kansallisuus-argumenttia onkin tarkoitus käyttää tukena jonkun muun päämäärän saavuttamiseksi. Kansallisen, siis kotimaisen elokuvan positiivisesta itseisarvosta tullaan näkemään esimerkkejä lehdistöaineiston analyysissa. Elokuvan "suomalaisuuteen" pyritään saamaan muutakin (positiivista) sisältöä kuin tuotannolliset tekijät, toisinaan hyvin luovasti. "Suomalaisuuden" turvin kotimaisille elokuville saadaan lisäarvoa, mitä ulkomaisissa elokuvista ei saa.

5.1. Kotimaisen elokuvan alkutaipaleet

Suomessa kulttuuripolitiikka on 1800-luvulta lähtien nähty osana kansakunnan rakentamisprojektia ja nationalismi on vaikuttanut poikkeuksellisen paljon kulttuurielämään. Taiteet nähtiin kuitenkin eriarvoisina. Painopiste oli kirjallisuuden ja teatterin kehittämisessä. Elokvaa ei virallisesti nähty "kansallisena edustustaiteena".¹⁰² Suomalaiset elokvantekijät pyrkivät kaikin tavoin vakuuttamaan elokuvan "kansallisuutta" turvautumalla tunnustettujen kirjojen filmatisointiin ja muihin kansallisiksi koettuihin aiheisiin.

¹⁰¹ Pantti 2000, 17

¹⁰² Pantti 2000, 57

Suomalaisen elokuvan alkuvuosina elokuva nähtiin joka tapauksessa enemmän tuotannollisena viihteenä kuin taiteena. Se laskettiin sirkushuvien kategoriaan, mistä kertoo elokuville vuonna 1921 leimaveron osaksi langetettu huvivero¹⁰³. Valtio siis pyrki määrittämään taiteen ja huvitusten rajaa. Elokuvaa nähtiin rahvaan huvituksena ja muutenkin arveluttavana.¹⁰⁴

Vaikka elokuvaa ei virallisesti tunnustettu taiteeksi, kansan keskuudessa elokuvissa käynti oli suosittua aina 1950-luvulle asti. Varsinkin 1930-luku oli elokuvissaikänsä kulta-aikaa. Jokainen elokuva sai keskimäärin 400 000 katsojaa.¹⁰⁵ Elokuva tuotantoa aina 1960-luvulle asti hallitsi kaksi suurta studiota, Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus. Kimmo Laine ottaa kirjassaan *"Pääosassa Suomen kansa": Suomi-filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939* (1999) esille suomalaisen elokuvateollisuuden taipumuksen yhdistää käsitteet yleisö ja kansa saumattomasti toisiinsa, mikä onkin luonnollista jos yrityksenä on tehdä kansallista elokuvaa kaikille Suomen kansalaisille. Taiteen ja viihteen raja-aitaa yritettiin häivyttää. Elokuva-yleisöä pyrittiin pitämään mahdollisimman yhtenäisenä, ja varmasti on aiheellista puhua elokuvateollisuuden pyrkimyksestä olla kansallisuusaatteen, taiteen ja kotimaisen teollisuuden edistäjä. Samalla pyrittiin saamaan lopullista pesäeroa tuohon aikaan vielä eläneeseen käsitykseen rinnastaa elokuva varietee-esityksiin ja sirkukseen ja legitimoida elokuva lopullisesti muiden taiteiden rinnalle.¹⁰⁶

Elokuvateollisuuden käsitys kansasta näyttäisi olleen sangen yhteneväinen fennomaanisten liikkeiden kanssa. Tietynlainen ambivalenssi kansallisuuden painotuksissa valistuksellisuuden ja romanttisuuden välillä näkyi myös tuon ajan elokuvissa. Elokvien avulla yritettiin luoda kuva alkuperäisestä kansasta ja heijastaa juuri suomalaisille ominaista luonteenlaatua. Samalla pyrittiin valistamaan kansaa ja levittämään kansallistunnetta. Tämä vastakkainasettelu loi elokuville samanlaista jännitettä kuin fennomaanien ideat kansasta ja todellinen kansa.

1950-luvulla polemiikki taiteesta ja kansanhuveista alkoi kiihtyä. Elokuva-teollisuus oli vieläkin kolmen suuren tuotantoyhtiön (Suomi-Filmi, SF, Fennada) käsissä. Katsojamäärät olivat tasaisessa laskussa. Elokvien sisältö oli pääosin viihteellistä.

¹⁰³ Pantti 2000, 131-132.

¹⁰⁴ Pantti 2000, 83.

¹⁰⁵ Toiviainen 2004.

¹⁰⁶ Laine 1999.

5.2. Elokvapoliitiikka 1960- ja 1970-luvuilla

Paljon rajuja muutoksia tapahtui 1960-luvulla. Suomen Filmitollisuus lopetti toimintansa, ja Suomi-Filmi sekä Fennada supisti tuotantoaan. Perinteinen studioelokuva oli hajonnut, ja kuten muuallakin Euroopassa, ns. "uuden aallon" ohjaajia tuli esille 1960-luvun kuluessa. Pantti kuitenkin muistuttaa, että vaikka paljon puhutaan uudesta aallosta, katsotuimmat elokuvat 1960- ja 1970-luvulla olivat sisällöltään vanhan studiojärjestelmän perillisiä¹⁰⁷.

Tuotannolliset tekijät olivat hyvin epävakaita 1960–1970 -luvuilla. Televisio alkoi nousta selvästi uhaksi elokuvateollisuudelle. Tyypillistä ajanjaksolle oli myös oikeiston ja vasemmiston kiista siitä, mitä elokuvia pitäisi tukea. Elokuva alkoi joka tapauksessa saada enemmän arvostusta viralliselta taholta ja myös säännöllistä valtiontukea. Kun vuonna 1965 tukea annettiin kamerataiteelle 0,3 miljoonaa markkaa, niin vuonna 1975 sitä saatiin jo 2,8 miljoonaa markkaa¹⁰⁸. 1960-luvulla jaettiin myös elokuvapalkintoja taiteellisesti korkeatasoisille elokuville. Mutta tuotanto ja kävijämäärät jatkoivat laskuaan. 1970-luvulla Suomessa tehtiin keskimäärin alle kymmenen elokuvaa vuodessa, pohjalukemana vuoden 1974 kolme elokuvaa.

Luvulla 1969 perustettu Suomen Elokuvasäätiö pyrki vakauttamaan tilannetta. Johto oli vasemmiston mielestä liian oikeistolainen ja syrji vasemmalle kallistunutta elokuvatuotantoa. 1970-luvun loppupuolella säätiön hallintoa ja toimintaa uusittiin elokuvapoliittisen komitean suositusten mukaisesti.¹⁰⁹ Pantti pitää selkeänä käännekohdantana vuotta 1977¹¹⁰, jolloin perustettiin elokuvataidetoimikunta Suomen elokuvasäätiön rinnalle. Samalla elokuvasäätiö ryhtyi toimimaan parlamentaarisella hallintopohjalla, ts. poliittiset voimasuhteet tuli ottaa huomioon säätiön hallitusta muodostettaessa. Toimikunnan tuli olla elokuvapoliittinen seurantaelin ja säätiön tuli huolehtia kotimaisen elokuvan tukemisesta. Perinteinen oikeiston ja vasemmiston vastakkainasettelu näkyi myös tässä, oikeiston vastustaessa keskitettyä rahoitusta ja vasemmiston puoltaessa sitä.

5.3. 1980-luvun alkupuoli - suuria lupauksia

¹⁰⁷ Pantti 2000, 292

¹⁰⁸ Pantti 2000, 260

¹⁰⁹ Toiviainen 2000, 11-12, kts myös Pantti 2000, 284-289

¹¹⁰ Pantti 2000, 320

1980-luvulle tultaessa poliittinen ilmapiiri keventyi hieman talouden kohotessa ja ns. konsensus-politiikan ottaessa uudestaan tulta allensa. Elokuvaliteatiikassa oikeiston näh­tiin edelleen suosivan viihde-elokuvia kuten *Turhapuro*-elokuvia niiden taloudellisen kannattavuuden vuoksi. Vasemmisto puolestaan oli jyrkästi vakavasti otettavan yhteis­kunnallisen ja taiteellisen elokuvan puolella¹¹¹. Esimerkiksi Kaurismäki nähtiin "eloku­vataiteilijana" muiden yksilöllisten 1980-luvun ohjaajien joukossa (Pekka Lehto, Pirjo Honkasalo jne.) massoille tarkoitettujen kotimaisten viihde-elokuvien vastapainona.

Tutkimuksen kohteena olevien elokuvien tekohetki, 1980-luvun alku oli monessa suhteessa rajujen muutosten aikaa suomalaisessa yhteiskunnassa. Vuodesta 1981 elokuvasäätiön tuotantopäällikkö julisti säätiön rahoittamisen etusijalle "kansalli­set kulttuuripohjaiset elokuvat"¹¹². Elokuville myönnettiin enemmän määrärahoja kuin pitkään aikaan, mutta rahojen jakamiseen liittyi 1980-luvun taitteessa kiistoja liittyen ikivanhaan taiteen ja viihteen erotteluun. Keskeisiä keskustelunaiheita olivat suur­mieselokuvat kuten Pirjo Honkasalon ja Pekka Lehdon ohjaama *Tulipää*. Kysymys kan­sallisesta identiteetistä oli taas ajankohtainen. Asiaan liittyy Suomen poliittisen tilanteen merkittävä muutos (Kekkosen poistuminen poliittiselta areenalta vuonna 1981) ja ovien hienoinen avautuminen Eurooppaan.

1980-luvun alku oli kasinotalouden aikaa, suurta nousukautta. Esimerkiksi elokuvassa *Arvottomat* nähtiin uuden aikakauden alkua suomalaisessa elokuvassa. Se katsottiin irtiotoksi realismin perinteestä kohti länsimaista valtavirtaelokuvaa¹¹³. Ennen sitä oli kiistelty taistolaisuuden taannuttavasta vaikutuksesta kulttuuriin ja elokuvaoh­jaajien taipumuksesta kuvata kuivasti sosiaalisia ongelmia realismin hengessä. Tästä "ajan hengestä" saa käsityksen elokuvan aikalaisarvosteluista. Suurelle osalle arvostelu­ja oli yhteistä *Arvottomien* näkeminen tervetulleena vaihtoehtona realismielokuville. Kaurismäkien elokuvat olivat 1980-luvun ns. "toisen aallon" nuorten elokuvatekijöiden kärkejoukkoa¹¹⁴. Vuosina 1981–1985 tehtiin peräti 23 esikoisohjausta¹¹⁵. Myös monisa­liteatterit alkoivat yleistyä.

¹¹¹ vrt. esim Pantti 2000, 330

¹¹² Pantti 2000, 334

¹¹³ vrt. elokuva-arvostelu Suomen Sosiaalidemokraatissa 20.11.1982

¹¹⁴ Toiviainen 1994, 158-159

¹¹⁵ Toiviainen 2000, 17

6. ELOKUVIEN ANALYYSI

Analyysiin valitsemani elokuvat edustavat aikanaan korkealaatuisiksi arvoitettuja elokuvia. Mika Kaurismäen *Arvottomat* nähtiin lupauksena uudenlaisesta, kansainväliseen tyyliin tehdystä elokuvasta. Tapio Suomisen *Täältä tullaan, elämä!* taas sai hyvän vastaanoton sen realistiseksi koetun nuorisokuvauksen takia. Elokuva herätti uudelleen eloon kysymyksen nuoriso-ongelmien hoidosta. Mikko Niskasen *Ajolähtö* taas pureutui siirtolaisongelmiin ja nuorisotyöttömyyteen. Se oli Niskasen suurin yleisömenestys *Käpy selän alla* -elokuvan jälkeen.

Täältä tullaan, elämä! on tunnettu sen kosketuksesta aikansa nuorisokulttuuriin. Sitä pidetään vieläkin suomalaisen nuorisoelokuvan klassikkona. Elokuvan nuoret ovat aikansa "nuoria kapinallisia", lähiöiden ongelmanuoria jotka voisivat olla ensimmäisten maalta kaupunkiin muuttaneiden lapsia. Kotimaisen punk-musiikin taustoitaman elokuvan esikuvina voi Sakari Toiviaisen mukaan pitää Nicholas Rayn *Nuorta kapinallista* ja François Truffautin *400 kepposta*.¹¹⁶

Ajolähtö puolestaan pyrkii ruotimaan maaseudulla asuvan nuorison ongelmia. Elokuva kuvasi suuria ongelmia, mutta yksilöiden näkökulmasta. Samalla tavalla kuin elokuvassa *Täältä tullaan, elämä!*, nuorison sopeutumis- ja identiteettiongelmat ovat keskiössä. Elokuvia yhdistää myös pyrkimys realismiin ja traaginen loppu.

Kaurismäkien *Arvottomat* käsittelee myös sopeutumisongelmia, mutta hieman toisella tavalla. Inhorealismi on vaihtunut unenomaiseksi vaeltamiseksi ja hilpeän minimalistiseksi dialogiksi. Elokuvalliselle ilmaisulle annetaan enemmän painoarvoa kuin kahdessa muussa elokuvassa.

Nämä elokuvat on valittu niiden saaman korkean arvostuksen ja ajankohdan vuoksi. 1980-luvun alussa elokuvat saivat suurta huomiota ja pystyivät kilpailemaan lippuluukulla *Turhapuro*-elokuvia vastaan. Kaikki kolme elokuvaa kuvaavat yksilön konfliktia suurempaa kokonaisuutta vastaan ja sopeutumisongelmia. *Ajolähtö* ja *Täältä tullaan, elämä!* ovat erityisen ongelmakeskeisiä yhteiskunnallisella tasolla. *Arvottomat* on abstraktimpi yksilön oikeuksien puolestapuhuja.

Elokuvat ovat myös hyviä esimerkkejä antisankaruusrakennetta ajatellen. Tavallista enemmän elinvoimaisuutta omaavat päähenkilöt sortuvat lopulta sosiaalisen paineen alla eri syistä. Näitä syitä eritellessä nähdään asiat, joita pidettiin erityisen on-

¹¹⁶ Toiviainen 2002, 30

gelmallisina nuorison keskuudessa 1970- ja 1980-luvun Suomessa. Sopeutumattomuus yhteiskuntaan, työttömyys ja maaseutujen jatkuva tyhjentyminen ovat näkyviä teemoja elokuvissa.

Elokvien kerronnallista muotoa varten olen tehnyt jokaisesta elokuvasta tarinasta kohtausluettelon. Sen avulla olen purkanut elokuvatekstejä paloihin ja käyttänyt niitä analyysin tukena. Elokvien kohtausluettelot ovat työni liitteinä. Jokaisen elokuvan kerronnallisen muodon analyysin pohjana on käytetty elokvien kohtausluetteloa jotka löytyvät tämän työn liitteistä.

6.1. "Arvottomat" -elokuvan analyysi

Lehdistötiedotteessaan 1982 Kaurismäet kuvailivat elokuvaansa "eksistentiaalistiseksi toimintaelokuvaksi, surumieliseksi melodraamaksi, nurin niskoin kääntyneeksi komediaksi"¹¹⁷. Elokvien ensi-ilta oli 15.10.1982. Se on osin *roadmovie* ja osin rikoselokuva. Edellä mainitussa lehdistötiedotteessa mainitaan vielä, että sen tematiikkana on "myytinen suomalainen melankolia ja sen asian tutkiminen, mitä tälle maalle ja kansalle on tapahtunut viimeisen kymmenen vuoden aikana".

Ennen *Arvottomia* Mika ja Aki Kaurismäki olivat tehneet vuonna 1981 kaksi elokuvaa yhdessä: dokumenttielokuvan *Saimaa-ilmiö* (ohjaus yhdessä) ja elokuvan *Valehtelija* (ohjaus Mika Kaurismäki). Heidän ensimmäiset elokuvansa tehtiin "eräänlaisessa symbioosissa"¹¹⁸, joten niissä voi havaita jotain tuttua kummankin ohjaajan myöhemmästä tuotannosta. Elokvien *Arvottomat* ohjasi Mika, ja hänen myöhemmästä tuotannostaan löytyy myös muita *roadmovien* ja rikoselokuvan tyyllisiä teoksia (*Rosso*, *Highway Society*, *Klaani*). Lehdistötiedotteessa mainittu tematiikka puolestaan enteilee jo Aki Kaurismäen myöhemmän tuotannon tematiikkaa (*Varjoja paratiisissa*, *Ariel*, *Kauas pilvet karkaavat*). *Arvottomat* oli yleisö- ja arvostelumenestys. Mika Kaurismäki sai Jussi-palkinnon ohjauksesta 1983.

6.1.1. Elokvien kerronnallinen muoto

Mika Kaurismäen ohjaamaa elokuvaa kuvaillaan usein *roadmovieksi*. Esitetyn juonen perusteella se onkin hyvä luonnehdinta, jos "roadmovie" -termillä tarkoitetaan suureksi

¹¹⁷ *Arvottomat* -elokuvan lehdistötiedoste 1982.

¹¹⁸ Toiviainen 2000, 59.

osaksi päähenkilöiden matkaa esittävää elokuvaa. Elokuvan alkupuolella esitellään päähenkilöt ja puitteet peruskonfliktille, joka ajaa päähenkilöt pakomatkalle ympäri Suomea. Lopulta olosuhteet pakottavat päähenkilöt poistumaan Suomesta kokonaan. Elokuva on melko suoraviivainen lukuun ottamatta muutamaa juonellista hyppäystä.

Elokuvan keskiössä on Matti Pellonpään esittämä Manne, pikkurikollinen joka työskentelee ravintolan keittiössä tiskaajana. Hänen ystäviensä kautta saamme elokuvan edetessä tietää enemmän hänen taustoistaan. Jo alussa on esitelty maaseudulla asuva Harri, kaupungissa asuva Ville, hänen entinen tyttöystävänsä Veera ja hänen entiset rikollistoverinsa Mitja ja Hagström. Mannen tarina elokuvan juonen antamien tietojen perusteella näyttää tältä¹¹⁹:

1. Mannen lapsuus ja nuoruus maaseudulla, Harri läheinen ystävä
2. Manne muuttaa kaupunkiin
3. Manne joutuu rikollisille teille, tutustuu Hagströmiin ja Mitjaan
4. Manne ja Veera ovat rakastavaisia
5. Manne tutustuu Villeen
6. Manne joutuu vankilaan
7. Manne yrittää parannusta, on töissä tiskaajana
8. Rikolliset ahdistelevat Mannea
9. Manne varastaa taulun, myy sen ja kiertää Suomea Harrin ja Veeran kanssa
10. Hagström tappaa Harrin tämän yrittäessä auttaa Mannea
11. Manne tappaa Hagströmin kostaessaan Harrin kuoleman
12. Manne muuttaa Pariisiin Veeran ja Villen kanssa

Verrattuna elokuviin *Ajolähtö* ja *Täältä tullaan, elämä!* elokuvan juonen taustatarina on huomattavasti suuremmassa roolissa. Juonessa on enemmän jännitteitä henkilöhahmojen kesken ja konfliktit ovat selkeämpiä. Elokuvassa seurataan suurimmaksi osaksi Mannen toimintaa.

Oudohko hyppäys on kohtauksissa 19–20, jossa edellisen kohtauksen talvinen tie on muuttunut kesäiseksi¹²⁰. Kohtauksessa 21 Harri hyvästelee toverinsa ja lähtee Helsinkiin¹²¹. Seuraavassa kohtauksessa 22 Manne on Villen talossa¹²². Nämä ovat

¹¹⁹ Ks. liitteenä oleva kohtausluettelo elokuvasta *Arvottomat*.

¹²⁰ *ibid.*

¹²¹ *ibid*

joko samanaikaisia tapahtumia, tai sitten kohtaus, jossa Harri menee junaan, tapahtuu tulevaisuudessa. Siinä tapauksessa lumet ovat sulaneet yhden päivän aikana (!). Mannehan meni vain viikonlopuksi Harrin luo. Manne lähtee Villen luota Baaribaariin, jossa Harri jo odottaa (kohtaus 25)¹²³. Kohtausten ajallinen suhde toisiinsa on lievästi sanottuna epäselvä. Tämä lienee kuvausten yhteydessä tapahtunut kömmähdys.

Elokuvan tapahtumasarjat eivät muutenkaan kestä tarkkaa kritiikkiä. Matkan aikana tapahtuvat "sattumat", kuten Veeran tuleminen sirkusalueelle (kohtaus 42) ja Harrin saapuminen samaan hotelliin kuin Manne ja Veera (kohtaus 63) ovat epäuskottavia ja huonosti motivoituneita¹²⁴. Kokonaisuudessaan elokuvan juoni tuntuu rakenteeltaan hieman keskeneräiseltä. Elokuva sisältää useita irrallisia kohtauksia kuten ns. "terroristikohtaus" (55–56). ja helikopterikohtaus (73)¹²⁵. Nämä palvelevat enemmän elokuvan kerronnallista tyyliä kuin eteenpäin vievää kerrontaa. Henkilöiden väliset suhteet ovat mielenkiintoisempia kuin itse pääkonflikti (Edelfeltin taulu). Tapa, miten nämä suhteet esitetään, on enemmän keskiössä kuin suhteet itsessään. Elokuvan ansiot ovat nimenomaan tyyllillisellä puolella.

6.1.2. Elokuvan tyyli

Arvottomat -elokuvan ehkä merkillepantavimpana erona muuhun Kaurismäkien tuotantoon on sen toiminnallisuus ja maaseutupainotteisuus. Tietty "Helsingin outous"¹²⁶ on kuitenkin jo läsnä *Arvottomissakin* tarkasti valittujen kuvauspaikkojen kautta, ja sama asia koskee oikeastaan koko elokuvaa. Voisi puhua "maiseman outoudesta".

Elokuvan voima on sen tyyliässä ja ilmaisussa. Heti alkukohtauksesta huomataan mielikuvituksellista elokuvakerrontaa (ainakin verrattuna tämän analyysin muihin elokuviin): Helsinkiä näytetään helikopterista *Finlandian* soidessa taustalla - musiikki katkeaa puhelimen soidessa - siirtymä Mannen asuntoon, jossa Manne laiskasti vastaa puhelimeen. Kameran liikkeet, kuvakulmien ja ei-diegeettisen musiikin käyttö, kuvauspaikat ja lavastus: tyyliiltään *Arvottomat* on poikkeuksellisen rikas ja onnistuu jopa peittämään käsikirjoituksen heikkoudet.

Kaikkein silmiinpistävintä on eleetön näyttelijätyö ja paikoin absurdi dia-

¹²² *ibid.*

¹²³ *ibid.*

¹²⁴ *ibid.*

¹²⁵ *ibid.*

¹²⁶ Bacon 2003, 92

logi, joista on sittemmin tullut tunnusomainen tyylikeino Aki Kaurismäen elokuvissa. Ilmeetön, täysin tilanteeseen nähden triviaalien repliikkien lausuminen melkein päkottaa katsojan hakemaan erilaisia tulkintoja, jotka eivät liity sinänsä elokuvan juoneen. Dialogi puhutaan enimmäkseen kirjakielellä, mikä vieraannuttaa katsojaa yhä enemmän elokuvan tapahtumista. Lopputuloksena on tunne siitä, että melkein jokainen repliikki pyrkii olemaan filosofinen tai sisältämään piilotettuja merkityksiä. Tämä ilmeisesti tarkoituksellinen ironinen efekti antaa elokuvalla koomisia piirteitä. Ironia kohdistuu elokuvaan, jotka pyrkivät olemaan ehkä turhan väkisinkin pohdiskelevia.

Kameran käyttö ja kuvakulmat ovat innovatiivisia ja komean näköisiä. Kuvauspaikkoja on selvästi harkitusti haettu ja käytetty (kohtauksien 19 ja 20 siirtymä talvesta kesään on ehkä sekin toteutettu muodon vuoksi välittämättä juoneen tapahtuvasta katkoksesta). Välillä tuntuu siltä, että elokuvan kehystarinan pakomatka on vain tekosyy erilaisille kuvauspaikoille pääsemiseen. Muutamilla kohtauksilla tuntuu olevan kansainvälinen esikuva (helikopterikohtauksen yhteydessä puhutaan usein Hitchcockin elokuvasta *Mies joka tiesi liikaa* ja näyttelijätyön yhteydessä Robert Bressonin elokuvista), ja kansainväliseksi elokuvan toteutustapa onkin monesti todettu.

Musiikin käyttö on myös hyvin luovaa ja sujuvaa. Elokuvassa kuullaan diegeettistä ja ei-diegeettistä musiikkia ja joskus näitä elementtejä yhdistellään kuten kohtauksissa 52 ja 53. Ennen kuin Manne jättää Harrin baariin, hän pistää jukeboxin soittamaan Juice Leskisen kappaletta. Sama kappale soi läpi koko seuraavan kohtauksen, jossa kuvakollaasimaisesti esitetään katkelmia Mannen yksinäisestä matkasta. Jukeboxin diegeettinen musiikki saa siinä ei-diegeettisiä tehtäviä. Elokuvan ei-diegeettistä teemamusiikkia kuullaan diegeettisesti useassa yllättävässä kohtauksessa, kuten katusoittajan saksofonista kohtauksessa 25. Musiikin käyttö on siis tärkeä elementti elokuvan tyyllisessä rakenteessa heti alkuteksteistä lähtien.

Elokuvan tyyliä käytetään elokuvallisia keinoja monin tavoin hyödyksi, jotkut keinot tuntuvat jopa itsetarkoituksellisilta. Elokuvan tekninen toteutus on ollut kiistatta edellä aikaansa Suomessa tuotantovuonnaan. Tämän elokuvan kohdalla sanonta "tyyli ennen tarkoitusta" pitää hyvin paikkansa.

6.1.3. Merkitysrakenne

Vaikka aikaisemmin suhtauduin kriittisesti elokuvan kerronnalliseen muotoon, se antaa hyvin paljon tilaa erilaisille tulkinnoille. Yksi tapa purkaa elokuvan merkitysrakenteita

on pyrkiä löytämään siitä eri aktantit. *Arvottomien* henkilöhahmojen sijoittaminen Greimasin aktanttien mukaan näyttäisi tältä:

SUBJEKTI - Manne

OBJEKTI - vapaus, ystävyys, Veera, taulu

LÄHETTÄJÄ - Hagström, Ville, Harri

VASTAANOTTAJA - Manne ja hänen ystävänsä

VASTUSTAJA - Hagström (liikemiehet), Väyry, (Mitja), poliisi

AUTTAJA - Taiteen harrastajat, sirkuksen omistaja, taulun ostaja, (Mitja), Ville

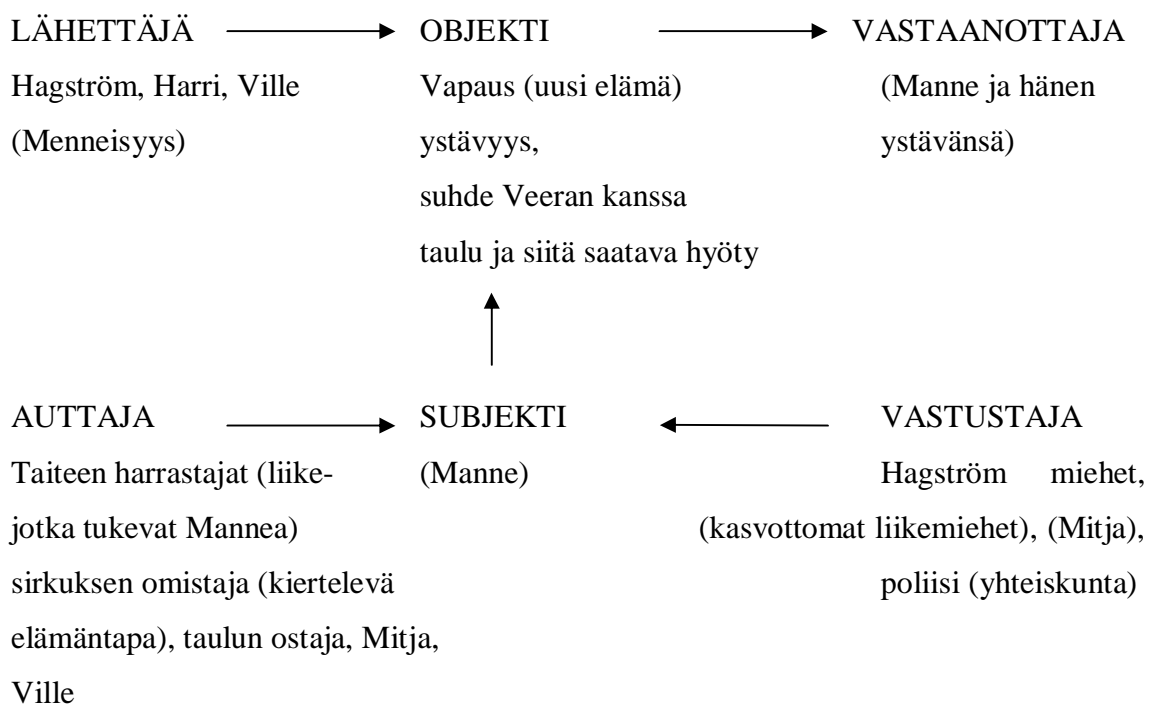
Elokuva alkaa Mannen lapsuudenystävän soittaessa Mannelle ja pyytäessä häntä tulemaan illalla paikalliseen tanssitapahtumaan. Harri on osa Mannen menneisyyttä, samoin kuin Hagström rikollispomona jonka palveluksessa hän oli. Tärkeässä roolissa on myös Ville, joka pyytää häntä tulemaan katsomaan ostamaansa taulua. Nämä kaikki henkilöt toimivat yhdessä elokuvan "lähettäjinä" Mannen ollessa tapahtumien keskipisteessä, "subjektina".

Juonen kulku keskittyy taulun ja siitä saatujen rahojen ympärille. Mannen suhteen kehittyminen Veeraan ja Harriin on elokuvan rikosjuonen ohella toinen jännite. Rakkaussuhde Veeraan ja ystävyys Harriin ovat yhdessä yksi osa elokuvan "objektia". Taulusta saatu hyöty auttaa Mannea matkallaan, mutta raha sinänsä ei ole hänelle tärkeää. Tapettuaan Hagströmin Manne heittää rahat Hagströmin ruumiin päälle. Mannen tavoite on vapaus, päästä irti edellisestä elämästään rikollisena. Tähän tavoitteeseen pyrkiessään taululla ja siitä saaduilla rahoilla on vain välinearvo. Harrin tavoite päästä pois kotikylästään ja nähdä maailmaa toteutuu vain osittain, koska hän kuolee elokuvan lopulla. Harrin paikan ottaa tavallaan Ville elokuvan lopussa Pariisissa (juovat calvadosta menetetyn ystävän kunniaksi). "Vastaanottajana" ovat siis Manne ja hänen eloonjääneet ystävänsä.

"Vastustajina" toimivat menneisyyden haamut, jotka vaikeuttavat Mannen ja hänen ystäviensä etenemistä. Toisaalla Mannea kiristävät Hagström ja hänen apurinsa, poikkeuksena Mitja joka pitää välillä Mannen puolia Hagströmiä vastaan. Mannea ja Veeraa ahdistelevat rikollisten lisäksi poliisi. Veera on etsintäkuulutettu varkauksista ja Mannekin joutuu rikkomaan lakia päästäkseen tavoitteihinsa (mm. murtautuu Hagströmin taloon varastamaan taulun). Rikolliset ja poliisi edustavat kasvottomia liikemiehiä ja yhteiskuntaa, joita vastaan päähenkilöiden on taisteltava.

"Auttajina" toimivat edellä mainittu Mitja, taulun ostanut varakas mies ja biljardisalin miehet, jotka tuntevat taidetta ja neuvovat Mannen ostajan luo. Rengasriikon aikana sirkuksen johtaja toimii "auttajan" roolissa, kuten myös Ville, joka elokuvan alussa on löytänyt tavoitellun taulun. Biljardisalin miehet edustavat melkein karikatyyrimäisesti ylempään yhteiskuntaluokkaan kuuluvia ihmisiä (mm. taulun ostajalla on kartano, puutarha ja sisäkkö). He ovat kuitenkin erilaisia kuin Hagströmin takana toimivat liikemiehet: he ovat tarinan maailmassa "oikealla" puolella, Mannen tukena. Sirkusti-rehtööri edustaa kiertelevää elämäntapaa, samanlaista mitä päähenkilöt elokuvassa harrastavat.

Ongelmana analyysin tässä vaiheessa on Mitja, joka on välillä vastustajien ja välillä auttajien puolella. Hän ei täysin hyväksy Hagströmin pakkovaltaa, ja irtisanoutuu siitä täysin elokuvan lopussa.



Harria ja Villeä voisi pitää itse asiassa Mannen eri puolina. Harri edustaa Mannen menneisyyttä maaseudulla ja Ville taas intellektuellia kaupunkilaisidentiteettiä. Manne ei ole kunnolla kumpaakaan, vaan on ajautunut lain väärälle puolelle. Yksi Mannen attribuu-teista on myös Mitja. Hän edustaa Mannen menneisyyttä rikollisena. Manne on siis tavallaan ystäviensä konstruktio (maaseutu-> kaupunkilaisuus -> rikollisuus). Hänellä on ehkä halu palata maaseudun vakaaseen elämään, toisaalta osallistua kaupungin vilkkaa-seen ja intellektuelliin elämään. Mutta rikollinen puoli hänessä ei sitä salli, ja yhteiskun-

ta puolestaan ei salli rikollisuutta.

Elokuvan aikana Mannen ystävien elämä sekoittuu lopullisesti hänen takiaan ilman, että hän sitä tarkoittaisi. Mutta asian voisi tulkita niin, että elokuvan alussa vallitseva järjestys on tuhottava, jotta Manne voisi vapautua. Maaseutua edustava Harri kuolee Hagströmin luotiin ja Ville puolestaan muuttaa pois Hagströmin ja hänen kätyriensä pahoinpitelyn jälkeen. Hagströmin on myös kuoltava, jotta Manne vapautuisi lopullisesti menneisyydestään ja vasta tämän jälkeen hän voi tavoittaa yhden halunsa kohteen, Veeran. Uusi elämä alkaa Veeran ja Villen kanssa Pariisissa, taitelijaelämän kehossa.

Elokuvaa analysoitaessa Barthesin myyttimallin mukaan elokuvaa voisi pitää myyttinä kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelusta. Elokuvan dialogi on täynnä erilaisia filosofisia lausahduksia elämästä ja todellisuudesta, mikä viittaisi elokuvan vertauskuvallisuuteen. Mannen törmätessä pakkolunastusta vastaan taistelevaan mieheen tulee mieleen myytti maaseudun autioitumisesta, kuten myös Harrin valittaessa kotikylänsä tylsyydestä. Liikemiesten maailma nähdään häikäilemättömänä, kuten kohtauksessa jossa Veera saapuu sirkukseen. Lennettyään autosta ulos hän toteaa, ettei "liikemiehillä ole mitään kunnioitusta ihmistä kohtaan". Myös Hagström nähdään oikeastaan vielä suurempien voimien, kasvottomien liikemiesten kätyrinä. Elokuvassa heidän sanotaan piiloutuvan lakimiestensä taakse. Hagström symboloi "vääränlaista" bisneskulttuuria, kun taas filosofointia harrastavien elokuvan päähenkilöitä Mannea, Villeä ja Harria auttavat liikemiehet edustavat "oikeanlaista" bisneskulttuuria, eräänlaista mesenaattitoimintaa jossa taiteilija saa teoksestaan palkkion. Taulun ostaja toteaa että "jokainen kuvittelee aina olevan onnellisempi kuin toinen" kauppoja tehdessään. Mannelle rahsumma on kuitenkin yhdentekevä.

Manne kuitenkin ei ole taiteilija, vaan pikkurikollinen. Taiteilija on Ville, joka on elokuvan alussa löytänyt taulun. Elokuvan alkupuolella Manne neuvo Villeä liiketoimissa "ostamaan halvalla ja myymään kalliilla". Villelle tämä neuvo tuntui olevan aivan uusi. Manne toteaa, ettei hänestä ole kauppamieheksi, joten Ville ryhtyy tekemään suurromania. Tässä on esimerkki myytistä kaupallisuuden ja taiteellisuuden vastakohtaisuudesta: mikä on kaupallista, ei voi olla taiteellisesti korkeatasoista. Semanttisen kentän voi rakentaa näinkin:

KAUPUNKI VS. MAASEUTU
TAIDE VS. MARKKINATALOUS

Manne antaa Ville pitää taulun, vaikka hänen henkeään uhataan, ellei hän toimita taulua Hagströmille. Hagström ottaa kuitenkin taulun väkivalloin Villeltä. Ville toteaa, ettei voi olla missään rauhassa: taiteellinen elämä ei siis onnistu liikemiesten ahdistelemana.

Mannen varastaa taulun Hagströmiltä ja aloittaa kiertelevän elämän. Taulu voisi siis symboloida luovuutta, jonka "pahat" liikemiehet ovat varastaneet väkivalloin ja kahlinneet ullakolle oman rahallisen etunsa vuoksi. Mesenaatteja tarvitaan siis vaputtamaan taiteellinen vapaus, ja välittäjänä tarvitaan Mannen tapaista suoraa toimijaa.

Merkityksetöntä tuskin on se, että taulu mainitaan Edelfeltin tekemäksi. Kansallistaitelijan taulu, suomalaisuuden kuva, on elokuvassa vaarassa joutua järjestäytyneen rikollisuuden ja liikemaailman haltuun. Sen sijaan taulu päätyy keräilijän kokoelmiin, joka maksaa Mannelle reilun hinnan taulusta. Taulu paljastuu suomalaisen taiteen vertauskuvaksi.

Elokuvassa todellinen vastustaja nähdään virkavallassa ja vaikutusvaltaisissa liikemiehissä, taidetta arvostavat liikemiehet taas nähdään hyödyllisinä. Kun verrataan tätä vaikkapa elokuvan tukirahapolitiikkaa koskeviin keskusteluihin 1970–80-luvulla, huomataan yhtäläisyyksiä: rahaa hamuavat liikemiehet tuhoavat pyrkimyksillään oikean suomalaisen taide-elokuvan. Päähenkilöt joutuvat turvautumaan rikoksiin ja väkivaltaan taistellessaan näitä vastavoimia vastaan.

Pakkolunastuskohtaus on Aki Kaurismäen mukaan vertauskuvallinen esitys Talvisodasta¹²⁷ Siinä talon omistaja käy aseelliseen taisteluun virkakoneistoa kohtaan, joka yrittää pakkolunastaa häneltä maat. Mannekin on valmis väkivaltaan turvatakseen koskemattomuutensa tai kostaakseen ystäviensä puolesta. Kohtaus vertautuu myös Mikko Niskasen elokuvaan *Kahdeksaan Surmanluotia*

Itse suomalaisuutta koskevia myyttejä elokuvassa nähdään lisäksi kuvissa latotansseista ja järven rannoista. Maisemakuvat ovat ihanteellisia, ja hylätyt talot tarjoavat suojaa pakomatalla oleville päähenkilöille. Lopulta moderni saa heidät kiinni. Hagström löytää heidät hotellista ja ampuu kotiseutuaan pakoon lähteneen Harrin. Poliisihelikopteri löytää Mannen ja Veeran piilopaikastaan hylätyn talon luota. Kotimaasta on tullut mahdoton paikka elää; elokuva loppuu Pariisiin. Tässä ehkä voi nähdä myytin menetetystä vapaudesta maaseudulla ja yhteiskunnan kiristyvistä kontrolloista. Saadak-

¹²⁷ Kansan Tahto, elokuva-arvostelu 16.10.1982.

seen (taiteellista) vapautta Villen ja Mannen on muutettava ulkomaille, Pariisiin mihin liittyy runsaasti vapaan boheemielämän mytologiaa. Myös Edelfelt viittaa tähän.

6.1.4. Jungilainen analyysi

Elokuvan jungilaisena teemana on oman itsensä löytäminen matkan kautta. Mannen varjona ovat rikolliset, hänen mennyt elämänsä. Veera on hänen animansa, feminiininen vastineensa joka on myös pikkurikollinen ja kiertelijä. Harri on Mannen menneisyyden symboli. Viisaan vanhan miehen piirteitä löytyy useammasta eri henkilöhahmosta. Molemmat Ville ja Harri tarjoavat Mannelle omia näkemyksiään elämästä. Viisaan miehen piirteitä on myös tamperelaisessa taulukauppiaassa, jonka greimasilainen analyysi paljasti myös mesenaattitoiminnan symboliksi.

Mannen, Harrin ja Veeran matka kuvastaa sankarin matkaa tiedostamattomaan, tuntemattomaan. Tämä matka on luonnollisesti täynnä vaaroja. Harri uhraa henkensä Mannen ja Veeran puolesta; hän edustaa pakollista uhria, joka on annettava eheyteen pyrittäessä. Eheyteen Manne pääsee vasta, kun hän on tappanut Hagströmin hahmossa olevan varjonsa. Harrin ja Hagströmin edustama menneisyys on tuhottava uuden elämän tieltä. Sankarin matkalla tärkeä uudelleensyntymisen motiivi on vahvasti läsnä¹²⁸. Uudelleensyntymisen hän saavuttaa harmonian Pariisissa Villen ja Veeran kanssa. Kansallisen identiteetin kannalta kiinnostavaa on se, että persoonan eheys saavutetaan vasta Pariisissa. Jos elokuvan teemoina oletetaan olevat taiteellinen ja yksilöllinen vapaus, näillä ei näyttäisi olevan sijaa Suomessa.

Kollektiivisena individualisaatioprosessina elokuva tuntuu viittaavan, että Suomessa Manne ei voi saavuttaa psyyken eheyttä. Suomi on Mannelle piilotajunnan varjojen täyttämä alamaailma. Vasta Pariisissa, jonne Ville on jo edeltäpäin mennyt, voi elää rauhassa. Villen roolia Mana-hahmona vahvistaa hänen Pariisissa olonsa. Jos Mannen katsotaan edustavat taiteellista vapautta, niin elokuvan mukaan 80-luvun Suomessa olisi ollut epäedulliset olosuhteet itsensä ilmaisemiseen.

6.1.5. Lehdistöaineiston analyysi

¹²⁸ vrt. esim Hocney 2001, 145

Kiinnostavaa oli huomata arvosteluissa toistuva teema "ihannemaisemasta". Elokuvan kuvauspaikkojen valintaa keuhuttiin vuolaasti ja toivottiin tämänkaltaisen Suomen esittämistä useammin:

[]huolella lavastetussa miljöössä harmaan latteaa yksitoikkoisuus on muuttunut kiinnostavan perisuomalaiseksi surrealistisia sävyjä omaavaksi kulttuurimaisemaksi[]¹²⁹

Elokuvan viitteet kansainvälisesti tunnettuihin elokuvantekijöihin (kuten Alfred Hitchcock, Frederico Fellini ja Jean-Luc Godard) otettiin esille ja teoksen korkeakulttuurista luonnetta paisutettiin. Samalla siinä nähtiin jotain "perin suomalaista". "Nuhjuinen" ja "raadollinen" kaupunkimiljöö sai kiitosta.

Näiden pohjalta voidaan löytää teema, joka on yhteneväinen "aution maan diskurssin" kanssa. Suomalaisena ihannemaisemana pidetään luonnon rinnalla kaupunkimaisemia, ja nyt niissä nähdään tiettyä suomalaisuutta. Näyttäisi siltä, että jostain syystä urbaanista miljööstä on tarve löytää jotain perisuomalaista. Kuvauspaikkojen valinnat ja maisemat asetetaan itseisarvoiseen asemaan: juonen heikkoudet annetaan anteeksi elokuvan tarjoamien kauniiden kuvien takia. Tämä tuo mieleen Rantasen määrittelemän "aution maan diskurssin" runebergilaisesta hengestä, jossa kansa oli ennemminkin häiriötekijä kauniissa maisemassa. 1980-luvun suomalaisuuteen näyttäisi siis kuuluvan käsite "kaupunki + harmaa/nuhjuinen/lattea/rumankaunis". Maalaismaisemiin liitetään mm. attribuutti "autio".

Huomio kiinnittyy kommentteihin elokuvan "amerikkalaisesta" juonesta, jossa silti nähdään "suomalainen" sisältö. Termi "suomalainen todellisuus" toistuu lukuisissa arvosteluissa. Elokuvan sanomasta löydettiin yhteiskuntakritiikkiä ja mm. kohta, jossa Pellonpään esittämä Manne kohtaa terroristin nostetaan usein esille Teemat "katoava Suomi" ja "tämän päivän Suomi" nousevat monessa esille. Elokuvien henkilöhahmojen todetaan olevan "juurettomia"¹³⁰, "omassa, suljetussa maailmassaan"¹³¹.

Tutkituista arvosteluista voidaan yrittää selvittää tekstin sisäisen rakenteen mukaan "suomalainen todellisuus". Se voidaan yrittää luetteloida attribuuttiensa mukaan, jos ajatellaan "suomalaisen todellisuuden" olevan tekstien yhdistävä teesi, ja muiden tekijöiden sisältyvän sen merkitsijäjoukkoon:

¹²⁹ Ilkka, Seinäjoki (Kesk.) 15.11.1982

¹³⁰ Kansan Tahto (KD.) 16.10.1982 Timo Huttunen

¹³¹ Turun Sanomat 17.10.1982 Tapani Maskula

SUOMALAINEN TODELLISUUS			
Ulkomainen runko vs. kotimainen sisältö			
KAUPUNKI	MAASEUTU	KATOAVA SUOMI	TÄMÄN PÄIVÄN SUOMI
Harmaa Nuhjuinen Lattea Rumankaunis	Autio	Terroristi-kohtaus Miljöö, joita liikemiehet tuhoavat	Juurettomuus Kulttuurin kuolema Liikkumattomuus

Jos yllä olevan taustalle otetaan esimerkiksi kysymys maaseutujen autioitumisesta ja kaupunkiinmuutosta, tulee elokuva-arvostelijoiden kollektiivinen maailmankuva ymmärrettävämmäksi. Arvostelut korostavat samaan aikaan arkisuutta ja elokuvan kansainvälisyyttä. Tiivistettynä voisi sanoa, että elokuvan katsottiin tuovan suomalaisuutta esille kansainvälisin keinoin. Taulukossa olevat määritteet ovat nimenomaan positiivisia, niitä haluttiin nähdä elokuvassa. "Suomalaisuusdiskurssissa" 1800-luvulta ja aikaisemminkin oman suomalaisuuden esittämiselle on etsitty keinoja muualta, otetaan vaikka esimerkiksi Snellmanin ajatteluun vaikuttanut herderiläinen filosofia, jossa kansakunta nähtiin osana suurta kansakuntien yhteisöä¹³². Ajatus on siis perin kansainvälinen sulkeutuneen nationalismiin sijasta. Nyt kotimaisen elokuvan pelastuksena nähdään ulkomaisten elokuvatekijöiden keinot.

6.2. "Täältä tullaan, elämä!" -elokuvan analyysi

Täältä tullaan elämä! oli Tapio Suomisen toinen ohjaustyö. Se sai ensi-iltansa 29.2.1980. Hänen edellinen elokuvansa *Narrien illat* vuodelta 1970 menestyi heikosti ja aiheutti useamman vuoden tauon elokuvien tekemisellä. Suomiselle elokuva oli napakymppi, koska se sai suuren yleisön ja kriitikkojen hyväksynnän. Ulkomaista menestystä elokuvalle ei tullut. Elokuvaa pidetään vieläkin suomalaisen nuorisoeelokuvan klassikkona.

Käsikirjoituksen elokuvaan teki kirjailija, teatterintekijä ja entinen tarkkailuluokan opettaja Yrjö-Juhani Renvall kuvaaja Pekka Aineen kanssa. Elokuvan tarkkailuluokan opettajaa esittävä Pertti Reponen oli myös oikea tarkkailuluokan opettaja, jo-

¹³² Ks. esim. Karanka 2001, 17-18.

ten asiantuntemusta elokuvaan oli saatu. Kati Outiselle elokuva oli ponnahduslauta kuuluisuuteen. Muutoin elokuvassa esiintyi pääosin amatöörinäyttelijöitä. Elokuva palkittiin vuonna 1980 parhaan työryhmän Jussilla. Lisäksi Tapio Suominen sai Humanismin käsi -palkinnon.

Elokuvassa esiintyvä nuorisotalo Kill City, jossa vaikuttivat 1970-luvulla punk-rockin näkyviä hahmoja Maukka Perusjätkästä Pelle Miljoonaan. Se purettiin vuonna 1979, joten purkukohtaukset elokuvassa lienevät samasta talosta¹³³.

6.2.1. Elokuvan kerronnallinen muoto

Elokuvan kerronnallinen rakenne ei ole kovinkaan mutkikas. Juoni etenee suurimmaksi osaksi kronologisessa järjestyksessä. Elokuvan keskeinen hahmo on Jussi, jonka kautta suurin osa tapahtumista esitetään. Keskeisiä hahmoja ovat myös Pete, Liisa ja Pappa. Vartija ja Kiikkulainen ovat tarinan päähenkilöiden vastavoimia. Nuorten vanhemmat jäävät elokuvassa merkillepantavan viitteelliseen rooliin. Kronologista kerrontaa katkaisee yksi tulevia (tarinan osalta merkityksettömiä) tapahtumia kuvaava kohtausta (kohtausta 10/c), yksi takautuma, joka esitetään unen kehyksessä (kohtausta 34) ja elokuvan johdantokohtausta (A), joka ei tunnu suoranaisesti liittyvän elokuvan tapahtumiin lainkaan¹³⁴.

Elokuvan alkaa siis synnytyksellä (joka kuvaa tai ei kuvaa jonkun elokuvan hahmon syntymää) ja loppuu yhden päähenkilön, Jussin kuolemaan. Yksi tulkinta johdantokohtauksesta on kiinnittää se Jussin elämään; näin elokuva kertoisi yhden nuoren, Jussin, tarinan syntymästä kuolemaan. Tätä tulkintaa vahvistaa unen kehyksessä näytettävä takautumakohtausta, josta saa lisää tietoa Jussin elämän lapsuudesta. Lisäksi kuraattorin kanssa käytävässä keskustelussa saadaan tietää lisää Jussin taustoista. Elokuvan juoni pitää sisällään tällöin seuraavan tarinan¹³⁵:

1. Jussi syntyy
2. Jussin ei näe juuri ollenkaan isäänsä lapsuudessaan
3. Jussin koulunkäynti ei suju: hän rupeaa lintsamaan koulusta
4. Jussi siirretään tarkkailuluokalle
5. Jussi tutustuu Peteen

¹³³ *Täältä tullaan elämä!*-elokuvaesittely 1999, 499-500.

¹³⁴ Ks. liitteenä oleva kohtaustuettelo elokuvasta *Ajolahti*.

¹³⁵ *ibid.*

6. Jussi ei halua enää normaaliin luokkaan
7. Jussi karkaa kotoa koulussa tehdyn kepposen jälkeen
8. Jussi ihastuu Liisaan
9. Jussi kuolee pudottuaan Makkaratalon parkkipaikan tasanteelta

Juoni paljastaa tietoa Jussin lisäksi muidenkin tarkkailuluokkalaisten taustoista, kuten Peten perheestä (Peten isä on alkoholisti). Jussin elämä on kuitenkin selvästi elokuvan keskiössä.

Peten ja Jussin ollessa vallatussa talossa nähdään talon purku ikään kuin välähdyksenä tulevaisuudesta. Tämän jälkeen Jussi ottaa yhteen Makkaratalon vartijoiden kanssa, tekee Peten kanssa kepposen koulussa, varastaa käsilaukun ja juopottelee. Elokuva siis vihjaa, että jos nuorilla ei ole yhteistä ajanviettopaikkaa, niin he purkavat energiaansa epäsuotuisalla tavalla.

Pappa, tarkkailuluokan opettaja, tuntuu olevan hyvissä väleissä tarkkailuluokan poikien kanssa. Vain Liisaan Pappa ei tunnu saavan otetta. Pappa joutuu omalta taholtaan konfliktiin koulun toisen opettajan, Kiikkulaisen kanssa. Kiikkulainen korostaa kurituksen tärkeyttä opetuksessa kun taas Pappa edustaa maltillisempaa ja ymmärtäväisempää suhtautumista nuoriin. Kun Kiikkulainen on erottamassa Jussia koulusta Jussin tekemän kepposen takia, Pappa käy Kiikkulaiseen käsiksi. Tapauksen seurauksena Jussi karkaa kotoa ja varastaa käsilaukun. Tässä Kiikkulaisen ylimitoitettut kurinpalautustoimet johtavat Jussin karkaamiseen¹³⁶.

Traagisena päätöksenä Jussi putoaa Makkaratalon parkkihallin tasanteelta vartijoiden ahdistelemana ja kuolee. Elokuva ei lopu heti Jussin kuoleman jälkeen, vaan lopuksi näytetään kohtaus, jossa Pappa ottaa uuden tarkkailuluokkalaisen vastaan. Tämä korostaa, että elokuva ei kertonut pelkästään Jussista vaan tarkkailuluokkalaisista yleensä. Näyttämällä tarkkailuluokkalaisten kotioloja annetaan ymmärtää, että yksi syy nuorten ongelmiin löytyy kotoa.

6.2.2. Elokuvan tyyli

Elokuvan dokumentaarinen johdantokohtaus on hämmentävä alku kerronnalliselle elokuvalle. Juonellisesti se ei suoranaisesti liity elokuvaan millään tavoin. Kohtauksen tar-

¹³⁶ *ibid.*

koituksena lienee valmistaa katsojaa elokuvan merkillepantavan dokumentinomaiseen toteutukseen. Alkutekstien aikana näytetään lisää ei-fiktiivistä kuvamateriaalia nuorista Pelle Miljoonan keikalla. Elokuva pyrkii siis heti alussa vakuuttamaan autenttisuudellaan. Tätä vahvistaa huomio elokuvan näyttelijävalinnoista: keskeisimpiin rooleihin etsittiin amatöörinäyttelijöitä, jotka esittäisivät elokuvassa lähinnä itseään. Jussin ja Peten rooleissa nähdään siis ”oikeita” tarkkislaisia ja myös Pappa on siviilielämässään oikea tarkkailuluokan opettaja. Kohtaukset luokahuoneessa ovat seesteisiä, aidon tuntuisia. Katsojalle on ikään kuin lavastettu pala oikeiden nuorien elämää.

Teknisesti elokuva myös muistuttaa suurelta osaltaan dokumenttia. Kuvaus on tarkkailevaa ja lähikuvat ovat vähäisiä. Leikkaus palvelee kerrontaa ilman suurempia huomioita. Poikkeuksena on kohtaus vallatussa talossa, missä näytetään tulevia tapahtumia poikien ajatuksina. Unikohtauksessa unimaailmaa edeltää lähikuva Jussin nukkuvista kasvoista. Enimmäkseen tapahtumat kuitenkin näytetään ennemmin kuin kerrotaan.

Elokuvan alussa nähtävässä bussikohtauksessa tarkkisluokkalaisten apaatinen olemus ja sopimaton käytös rinnastetaan bussissa vilkkaasti keskusteleviin koululaisiin. Samankaltaisia eroja korostavia kohtauksia on elokuvassa useita, kuten tarkkislaisten ruokailukohtaus, jossa muut opettajat päivittelevät tarkkislaisten käytöstä.

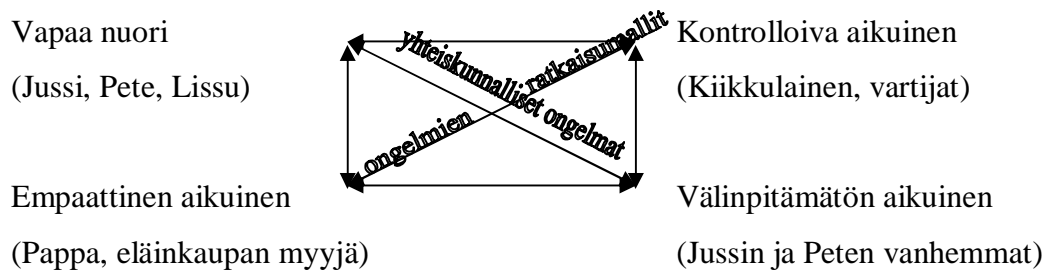
Musiikkia käytetään elokuvassa vähän, mutta tehokkaasti. Elokuvan lopussa, kun Jussi on kuollut ja palataan kouluun, kuullaan ei-diegeettisenä taustamusiikkina sama tunteellinen sävel kuin kohtauksissa, jotka kuvaavat poislähtöä. Sama sävel on unikohtauksessa, jossa isä on lähdössä pois ja kohtauksessa, jossa isä näkee Jussin juoksevan raput alas hissien ikkunasta. Lopussa musiikki tuntuu viittaavan Jussin lopulliseen lähtöön. Elokuvassa käytetään tehokeinona myös elokuvan tarinamaailman sisältä tulevaa diegeettistä musiikkia, kuten Jussin rummutusta luolassa jota kuullaan taustana muuallakin kuin rummutuksen yhteydessä.

Jussin ja vanhempien välillä tuntuu olevan aina jokin este, joka estää heitä kohtaamasta. Jussin äiti ei uskalla avata Jussin huoneen ovea tämän tullessa kotiin. Samankaltainen motiivi on Jussin unessa, jossa hän katsoo oven raosta ja ikkunasta isänsä lähtöä. Pistämällä konkreettisia esteitä Jussin ja vanhempien välille elokuva todistelee katsojalle vaikeaa kuilua heidän välillään.

Näillä harvoilla kerronnallisen elokuvan tehokeinoilla elokuva osoittaa mahdollisia syitä keskeisille tapahtumille, kuten Jussin syrjäytymiselle. Muuten tyyli kokonaisuudessaan on hyvin paljon dokumenttielokuvaa muistuttava.

6.2.3. Merkitysrakenne

Yksi tapa hahmottaa elokuvan vastakkainasetteluja on yrittää soveltaa elokuvan toimijoita Greimasin neliöön. Keskeinen teema on Nuori, muut aktantit suhteutuvat tähän arvoon.



Kaavion viistoa akselia "vapaasta nuoresta" "välinpitämättömään aikuiseseen" voisi kutsua "yhteiskunnan ongelmiksi" ja toista akselia "empaattisesta aikuisesta" "kontrolloivaan aikuiseseen" "ongelmien ratkaisumallit". Elokuva näyttää viestittävän, että nuoret kaipaavat positiivista huomiota sekä kotona että koulussa. Jos nuoret jätetään huomiotta tai nuorille annetaan vain negatiivista palautetta, nuoret joutuvat huonoille teille. Elokuva tuntuu kritisoivan koululaitosta "humanismin" puutteesta. Kohtaus opettajanhuoneessa (kohtaus 5) vahvistaa tätä tulkintaa. "Humanismia! Kas kun ei kommunismia!", toteaa Kiikkulainen kohtauksessa, kun keskustellaan humanismin laiminlyömisestä opetuksessa matematiikan kustannuksella. Opettajanhuoneessa vastakkain asettuu Kiikkulaisen edustama näkemys ihanneoppilaasta, joka perustuu konservatiivisille arvoille ja Papan oppilaslähtöinen näkemys. Kiikkulaisen näkemys on selvästi aikuislähtöinen ja antaa nuorelle vähän sanottavaa itsestään, siksi Kiikkulainen on vastakohtainen arvo merkitykselle Nuori. Papasta koululaitoksen tulisi tulla enemmän vastaan ongelmatapauksia joustavuudellaan sen sijaan, että kurittomat oppilaat taivutettaisiin väkisin koululaitoksen tahtoon. Pappa on vastakkainen arvo Kiikkulaisen edustamalle Kontrolloivalle aikuiselle. Vastakkain asettuu siis kaksi eri näkemystä kasvatuksellisista periaatteista. Pappa on selvästi nuorten puolella Kiikkulaisen edustamaa kovaa kasvatustapaa vastaan. Samalla kuitenkin pyritään osoittamaan syitä Jussin kohtaloon. Kovin syvälle Jussin hahmoa itseään ei psykologisoida, vaan hänet nähdään enemmän ympäristön uhrina, vanhempien ja yhteiskunnan piittaamattomuuden tuloksena. Jussin ja Pe-

ten vanhemmat ovat nuorten maailman ulkopuolella, mutta juuri heidän passiivisuutensa on elokuvan mukaan vahingollista nuorille. Heidän poissaolonsa saa siksi arvon Välinpitämätön aikuinen, joka on vastakkainen Empaattiselle aikuiselle mutta hiljaisuudessaan sallii Kontrolloivan aikuisen. Elokuvassa Jussiin myönteisesti tai vähintäänkin tasa-arvoisesti suhtautuva eläinkaupan myyjä on enemmän Jussin puolella kuin passiivinen, siksi hän sijoittuu Empaattinen aikuinen -akselille.

Jussille ei tahdo löytyä tilaa koulumaailmassa tai sen ulkopuolella. Kiikkulainen ja Makkaratalon vartijat edustavat Jussille yhteiskunnan kontrolloivia voimia. Jussia rangaistaan, koska hän ei täytä yhteiskunnan normeja ihannenuoresta. Hyväksyttäviä ajanviettopaikkoja ei ole, ja Jussin tapaiset yksilöt ovat epätoivottuja yleisillä paikoilla.

Positiiviselle puolelle yhdessä Papan kanssa sijoittuva eläinkaupan myyjä kertoo hieman mahdollisista ratkaisuista, joita elokuvan voisi tulkita tarjoavan. Nuoria tulisi kuunnella ja kohdella enemmän tasavertaisempina holhouksen sijaan. Jussin kuolema osoittaa, että passiivisten ja vastaisten voimien suuruus nähdään liian suuriksi esteiksi syrjäytyneille nuorille.

Elokuvan valistuksellinen tyyli haluaa vakuuttaa autenttisuudellaan. Tarkkailuluokan nuorille on annettu huomattavan samoja piirteitä kuin sivistyneistö antoi kansalle 1800-luvun retoriikassaan eli mm. huonotapaisuus, ryhdittömyys, taipumus juopotteluun, kurittomuus jne. Heidän erojaan toivottuun nuorisokuvaan halutaan korostaa häiriökäyttäytymisellä ja rivolla kielenkäytöllä. Syyttävä sormi kohdistuu laiminlyöviin vanhempiin.

Holhoava asenne kansalaisia kohtaan on tuttua fennomaanisessa näkemyksessä. Kansan käyttäytymistä haluttiin kontrolloida, ja sopimattomat yksilöt suljettiin pois suomalaisista. Elokuvassa on kriittinen näkemys nuorison jaottelusta kuritto-miin ja kunnollisiin, ja ehdotetaan ratkaisuksi ymmärtäväistä otetta ongelmatapauksiin.

Myytti kurittomasta sukupolvesta ei ole mikään uusi keksintö. Nuoremman sukupolven uusia tapoja ja tottumuksia on aina kauhisteltu eri syistä. Sopeutumattomia yksilöitä on aina ollut. Yhteiskuntarakenne sen sijaan on käynyt valtavia muutoksia. Hyvinvointiyhteiskunta kykenee valvomaan jäsentensä elämää paljon tehokkaammin kuin yksikään despootti tai yksinvaltiassaan¹³⁷. Hallitsevat voimat ovat nyky-yhteiskunnassa kasvottomampia kuin aikaisemmin, joten yksittäisiä syntipukkeja on

¹³⁷ Ks. esim Hobsbawn 2005, 29-30.

vaikeampi löytää. Ongelmille halutaan löytää rakenteellisia syitä. Tässä tapauksessa suurin vastuu sysätään kasvattajien harteille.

6.2.4. Jungilainen analyysi

Arkkityyppisessä analyysissä tarina voidaan tulkita Jussin pyrkimyksenä saavuttaa psyyken eheytyminen. Arkkityypeistä yksi tärkeimmistä löytyy Papasta. Pappa ottaa elokuvan alussa Jussin kyytiinsä, kun hänet on heitetty ulos bussista. Tämän voi tulkita Papan edustaman henki-arkkityypin pyrkimystä ohjata Jussia kohti eheytymistä. Psyyken eheytyminen olisi mahdollista siis saavuttaa koulunkäynnin kautta. Kuten edellä nähtiin, Papan vastakappaleen Kiikkulaisen edustama suvaitsemattomuuden varjo on kuitenkin liian voimakas.

Käännekohta Jussin odysseiassa kohti tiedostamatonta on Jussin karkaaminen koulusta. Samalla hän tuomitsee itsensä tuhoon, koska elokuvan ideologian mukaan ainoa tie selviytymiseen on koulunkäynnin kautta. Itsetuhoon viittaa myös marsuista luopuminen. Hän hyvästelee ainoan rakkautta tarjonneen elementin kotoaan. Jussin hahmo yrittää hylätä menneisyytensä. Hän haluaa aloittaa alusta Lissun kanssa muualla, kenties eheyden saavuttaneena.

Karkaamisen jälkeen hän kohtaa autolla ajavan naisen, joka osoittaa huolestuneisuutensa Jussista. Hän on yksi Jussin anima-symboleista, joka tavallaan auttaa Jussi matkallaan. Jussi varastaa hänen käsilaukkunsa ja saa näin rahat Peten kanssa tehtävälle ryyppyreissulle. Usein Jussin ainoa kontakti äitiinsä oli keittiön pöydälle jätetty seteli. Nyt nainen sai korvata Jussin äidin roolin väliaikaisesti hänen päätettyä karata kotoaan lopullisesti.

Peten ja Jussin kaupunkikierroksessa on uhman ja kapinan tuntua, halua tulla nähdyksi ja kuulluksi vaikka väkisin. He taistelevat oman persoonansa hyväksymisen puolesta. Tämän reissun aikana Jussi ja Pete kohtaavat irvokkaamman animahahmon tukevan prostituoidun hahmossa. Tämä hahmo on osoitus poikien epävarmasta seksuaalisuudesta. Hahmon irvokkuus viestittää, että pojilla on ylikorostunut maskuliinisuus. He eivät ole kontaktissa omaan animaansa. Reissu loppuu aamuyöstä leikkipuis-ton pihalle. Jussin unikohtauksessa nähdään Jussin alitajunnassa asuvia menneisyyden aaveita yksinäisyydestä.

Jussin kiintymyksen kohteina ovat hänen lemmikkinsä, Pete ja Lissu. Lemmikit kuvaavat hänen kiintymystään kotiinsa: ne korvaavat hänelle hyväksynnän tunteen, jota hän ei saa vanhemmiltaan. Kun Jussi päättää karata kotoa, hän ottaa lemmikkinsä mukaan eläinkauppaan hoidettavaksi. Eläinkaupan hoitajaa voisi tulkita myös yhtenä viisaan miehen arkkityypin ilmentymänä. Hän kohtelee Jussia neutraalisti eikä yritä vaikuttaa tähän.

Jungilaisittain Jussin persona pyrkii eheytymään löytäessään animansa, feminiinisen vastineensa eli Lissun. Hänen varjonsa, Jussia ahdistelevat karikatyyrimaiset vartijat, eivät sitä kuitenkaan salli. Ennen oletettavaa eheytymistä Lissun kanssa vartijat ajavat Jussin tuhoonsa. Vaikka vartijahahmot ovat kenties elokuvan yksi ylilyönneistä, niillä voidaan nähdä olevat tärkeä tehtävä kokonaisuuden kannalta. Näillä hahmoilla pyrittiin luultavasti alleviivaamaan Jussin olemisen vaikeutta kaupungissa ja yhteiskunnan tarvetta kontrolloida nuorison elämää. Ne ovat samalla Jussin ja kontrolliyhteiskunnan varjoja.

Antisankarina Jussin henkilöhahmo noudattaa hyvin Hopkinsin esittämää kaavaa modernin sankarin piirteistä. Poikkeuksellisuus on tässä tapauksessa syrjäytyneisyyttä. Jussi taistelee häntä kontrolloimaan pyrkiviä voimia vastaan. Hän ei näytä luottavan edes Pappaan, vaikka hänen tapansa yrittää vaikuttaa on inhimillisemmästä päästä. Yrittäessään vapautua kaikista häneen kohdistuvista paineista Jussi menettää henkensä.

6.2.5. Lehdistöaineiston analyysi

Täältä tullaan elämä! oli odotettu ensi-ilta. Lehdistössä annettiin ennakkoarviointeja elokuvasta jo muutamia kuukausia ennen ensi-iltaa. Kohua herätti ohjaaja Tapio Suominen ratkaisu valita amatöörinäyttelijöitä elokuvan pääosaan. Kerrottiin, että elokuvaan oli sattumalta saatu Helsingin hurjimpia kovanaamoja¹³⁸. Elokuva sai erinomaisen vastaanoton. Moni kirjoittaja korosti tarkkailuluokan opettajan roolia, esimerkiksi Helsingin Sanomissa Mikael Fränti kirjoittaa Papan olevan "humaanein hahmo suomalaisessa elokuvassa aikoihin"¹³⁹. Suominen oli sanonut itse elokuvastaan, ettei se ole mikään sosiaalinen raportti tarkkailuluokan nykytilanteesta vaan tarkkailuluokka tarjoaa sopivan

¹³⁸ Aamulehti 27.10.1979

¹³⁹ Helsingin sanomat 1.3.1980

miljööön nuorison kuvaukselle nimenomaan nuorten näkökulmasta¹⁴⁰. Tämä huomioitiin laajalti lehdistössä. Näyttää siltä, että ns. "sosiaalinen raportti" oli 1970-luvulla eräänlainen muoti-ilmaus, johon oli 80-luvulle tultaessa kyllästytty perin pohjin. Elokuva kytkettiin kuitenkin kiinteästi 1970-luvun koulutusta ja kasvatusta koskeviin keskusteluihin.

Lehdistömateriaalissa eriävistä näkökannoista esimerkkeinä voisi nostaa kaksi artikkelia: Marja Naskilan artikkeli oittislaisnuorista Uudessa Suomessa ja Pertti Jokisen artikkeli elokuvasta *Kansan Uutisissa*. Nämä artikkelit mielestäni summaavat hyvin nuorisoa koskevan keskustelun ja elokuvan vaikutukset siihen. Uuden Suomen artikkelissa haastatellaan muutamaa oittislaisnuorta, jotka keskustelevat elokuvasta. Aluksi todetaan, ettei Oitissa ole vastaavanlaisia "häiriköitä" kuin elokuvassa. Haastattelun oittislaisnuoret kuvataan eräänlaisina "mallinuorina": he harrastavat monia asioita, viihtyvät maaseudulla ja pitävät kurinpalautusta olennaisena osana kasvatusta. Heidän mielestään luonnonläheisyys on tärkeää ja ongelmista he toteavat, että ne ajan myötä "katoaa"¹⁴¹. Haastatellut nuoret olisivat toivoneet tietää enemmän elokuvan nuorien taustoista. Lopuksi he toteavat, etteivät elokuvan tapahtumat "saa tapahtua muille". Maaseutu nähdään siis vahvasti kaupungin vastakohtana ja jopa ratkaisuna kaupungin ongelmiin.

Kansan Uutisten Pertti Jokinen puolestaan sanoo, ettei elokuvassa selitellä eikä silotella vaan näytetään totuus¹⁴². Konservatiivista nuorisonäkemyistä pilkataan toteamalla: *"... Piiskaa ja poliisivoimia ovat porvarilehdet viime aikoina pyytäneet apuun aina kun nuorisosta puhutaan..."*¹⁴³

Kirjoitus suhtautuu myötämielisesti elokuvan nuoriin. Kirjoittaja pitää elokuvan tarinaa osoituksena yhteiskunnan pahoinvoinnista ja kapitalismista. Suhtautumisesta nuorisoon Jokinen antaa risuja sekä porvaristolle että kansandemokraateillekin.

Puoluepolitiikka on yksi selkeä tekijä edellä kuvattuihin ristiriitaisiin näkemyksiin. Toisaalta näistä voi erottaa myös kaksi erilaista suhtautumistapaa nuorisongelmiin. Ensimmäinen tukeutuu konservatiiviseen näkemykseen heitteille jätetyistä nuorista, joita olisi pitänyt kurittaa enemmän. Toinen näkemys on yhteiskunnallinen kritiikki, joka näkee nuorison sorrettuna kansanosana. Edellisestä näkemyksestä voidaan löytää yhtymäkohtia topeliaaniseen "karjadiskurssiin". Nuoriso on kansaa, joka ilman

¹⁴⁰ esim. Seura 9/80

¹⁴¹ Uusi Suomi 7.3.1980

¹⁴² *Kansan Uutiset* 8.3.1980

¹⁴³ *ibid.*

kuria ajautuu huonoille teille. Siuralan tutkimus osoittaa, että yleisellä ja julkisella mielipiteellä on taipumus tukeutua konservatiiviseen näkemykseen huonosti kasvatetusta nuorisosta, vaikka tutkimustulokset esimerkiksi nuorisorikollisuuden todellisesta määrästä antaisivatkin jopa päinvastaista tietoa¹⁴⁴.

Yhteiskuntakritiikkiä tukevat tulkinnat korostavat samalla elokuvan todenmukaisuutta. Realistisuus ja todenmukaisuus kytketään helposti "suomalaisuuteen"¹⁴⁵. Toisaalta elokuvan realistisuus liitetään myös elämyksellisyyteen ja konkreettisuuteen¹⁴⁶. Mikael Fränti toteaa arvostelussaan elokuvan olevan "rehdisti ja aidosti suomalainen"¹⁴⁷. Dokumentaarinen ote ja aitojen henkilöiden käyttäminen yhdistyy aitousuuteen, joka puolestaan on suomalaista. Elokuvalle on selvästi annettu ylimääräistä positiivista arvolatausta jo kotimaisuudesta ja aihepiiristään. Nuoriso-ongelmat ja kaupunkimiljöö liitetään nykyhetken suomalaiseen todellisuuteen. Poissaoleva maaseutu nähdään vastakohtana sortavalle kaupungille.

6.3. "Ajolähtö" -elokuvan analyysi

Mikko Niskanen oli suunnitellut elokuvaa siirtolaisuudesta jo vuodesta 1974, kun hän kuunteli Koverharin siirtotyöläisten elämäntarinoita dokumentin *Suomi tässä ja nyt* (1976) kuvausten yhteydessä. Hän aloitti elokuvan työstämisen vuonna 1980. Käsikirjoitusapua hän sai Heikki Hemmingiltä, joka on käsitellyt siirtolaisuutta näytelmissään. Varsinainen käsikirjoitus syntyi yhteistyössä Matti Ijäksen kanssa. Ijäs painotti etenkin dialogia tai paremminkin nuorten puhetapaa. Ijäs muokkasi käsikirjoitusta vielä elokuvan kuvausvaiheessakin. Niskanen etsi näyttelijöiksi uusia kasvoja, ja ainoastaan Timo Torikalla oli aikaisempaa kokemusta elokuvanäyttelemisestä.

Ajolähtö oli suuri kassamagneetti, suurin Niskasen menestys sitten 1960-luvun. Se toi myös hänelle kuudennen eli viimeisen ohjaus-Jussin. Niskanen kierteli menestyksen saattelemana elokuvansa kanssa ympäri Suomea ja kävi myös Kostamuksen työmaalla Neuvostoliiton puoleisessa Karjalassa.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Siurala, 1994 104-107

¹⁴⁵ vrt. esim. Sosiaalidemokraatti 8.3.1980

¹⁴⁶ vrt. esim. Sosiaalidemokraatti 1.3.1980

¹⁴⁷ Helsingin Sanomat 1.3.1980

¹⁴⁸ Ajolähtö-elokuvan esittely 2000, 130

6.3.1. Elokuvan kerronnallinen muoto

Elokuvan tarina voisi olla seuraavanlainen, jos sitä tarkastellaan kolmikon yhteisen elämän perspektiivistä¹⁴⁹:

1. Pyry, Late ja Juuso ovat lapsuudenystäviä kylässä
2. Pojat menevät yhdessä armeijaan
3. Pojat pääsevät armeijasta
4. Poikien tiet eroavat hetkeksi
5. Pojat tapaavat uudestaan ja menevät festivaaleille
6. Poikien tiet eroavat taas
7. Pojat tapaavat toisensa viimeisen kerran yhdessä Koverharissa
8. Late tekee itsemurhan Juuson lähtiessä öljynporauslautalle

Kerronta on tässä elokuvassa suoraviivaista. Kohtauksia on huomattavan paljon. Juoni etenee nopeimmin, kun pojat ovat yhdessä. Kun pojat erkanevat toisistaan, heidän elämänsä näytetään vuorotellen. Päähenkilöiden Juuson, Pyryn ja Laten vaihteita on välillä pyritty kertomaan rinnakkain, ikään kuin ne tapahtuisivat samanaikaisesti eri paikoissa. Kun Late saapuu Göteborgiin (kohtaus 16), näytetään kunkin nuoren elämää vuorotellen kunnes he ovat taas yhdessä Juuson palatessa kotiin (kohtaus 39)¹⁵⁰. Kohtaukset 16 - 39 ovat siis melko sekavassa järjestyksessä, mikä heikentää tarinan seuraamista¹⁵¹. Tämän jälkeen Pyryn elämä on elokuvan selkein kiintopiste. Takautumia ei elokuvassa juuri-kaan ole, paitsi kohtaus jossa näytetään painajaismaisesti Laten kokemuksia (tai unia?) Göteborgin kaduilta (kohtaus 35)¹⁵².

Laten Göteborgin reissua koskevat kohtaukset 16 - 24, 30, 32-33 ja 35 voidaan olettaa tapahtuvan siis samaan aikaan kuin Juusoa koskevat kohtaukset 25 ja 31 sekä Pyryä koskevat kohtaukset 26 - 29 ja 36. Tämän jälkeen seurataan pelkästään Pyryä aina kohtaukseen 56 asti, jolloin hän on mennyt Laten perässä Koverhariin töihin. Laten suhde Tuulan kanssa on hetken elokuvan keskiössä (59 - 63), kunnes Juuso tulee käymään tehtaassa (kohtaus 65). Pojat ovat taas yhdessä kohtaukseen 69/b asti, jolloin

¹⁴⁹ Ks. liitteenä oleva kohtausluettelo elokuvasta *Ajolähtö*.

¹⁵⁰ *ibid.*

¹⁵¹ *ibid.*

¹⁵² *ibid.*

Juuso lähtee taas pois. Elokuva loppuu Laten itsemurhan jälkeiseen kohtaukseen tyhjästä Pyryn isän talosta (74)¹⁵³.

Elokuvan päähenkilöiden toimintaa ohjaa toisaalta konflikti omien vanhempien kanssa, toisaalta lojaalisuus toisiaan kohtaan. Laten toiminta on tästä hyvä esimerkki: hän ei halua jatkaa isänsä työtä kanafarmilla vaan haluaa lähteä Juuson mukaan "reppumieheksi". Hänen toiminnallaan on tuhoiset seuraukset: kun hän menee Göteborgiin etsimään Juusoa, hän joutuu muiden siirtolaissuomalaisen uhriksi. Juuson elämä porauslautalla ei myöskään näytä olevan kovin antoisaa. Pyry puolestaan pysyy Suomessa, mutta hänen Ruotsissa asuvan veljensä Penan toiminta estää häntä jatkamasta isänsä maatalan hoitoa. Ruotsiin muuttaneet suomalaiset tuntuvat olevan päähenkilöiden halujen esteenä Laten ja Pyryn kohdalla.

Terässlattamo Koverharissa näyttää merkitsevän parannusta ainakin Laten kohdalla, kunnes Juuson tulo herättää hänessä taas halun ryhtyä reppumieheksi. Kun Juuso estää Latea lähtemästä mukaansa, Late tekee itsemurhan. Poikien elämä ilman toisiaan tuntuu lohduttomalta: ainoastaan Pyry löytää hetkeksi onnen Tainan kanssa. Taina ei kuitenkaan tule toimeen Juuson kanssa.

Pyry, Late ja Juuso yhdessä näyttävät täydentävän toisiaan. Late ja Pyry pelastavat Juuson hankaluuksilta kun taas Juuson eloisa luonne tuo piristystä Laten ja Pyryn elämään. Synkät tulevaisuudennäkymät keskisuomalaisessa kylässä ajavat kuitenkin ystävykset erilleen ja hakemaan töitä Suomen ulkopuolelta. Göteborgissa Laten käy huonosti muiden suomalaissiirtolaisten kanssa.

Pyryn kohtalo on jäädä yksin Koverharin terästehtaalte. Hänen tulevaisuutensa näyttää elokuvan alkupuolella vielä hyvältä, kun hän tapaa Tainan ja päättää mennä maatalouskouluun. Penan ahneus vie kuitenkin pohjan Pyryn suunnitelmilta.

Koverharin terästehtaassa työnjohtaja Aaro kertoo Pyrylle ruotsinkielen korkeasta asemasta. "Jos ei osaa ruotsia, jää alakynteen", sanoo Aaro. Konflikti näyttää siis elokuvassa olevan myös Ruotsin ja Suomen yhteiskuntien välillä, jossa Ruotsin korkea elintaso houkuttelee nuoria kokeilemaan onneaan siellä. Göteborgin alkoholisoituneet suomalaismiehet osoittavat, että kaikki eivät siellä onnistu. Pyryn veli Pena on pärjännyt Ruotsissa hyvin, mutta hän tulee silti hakemaan isältään ennakkoperintöä oman yrityksen perustamista varten ehkäisten näin Pyryn mahdolliset haaveet maatalan hoidon jatkamisesta. Työ norjalaisilla öljynporauslautoilla on puolestaan armotonta.

¹⁵³ *ibid.*

Elokuvan voisi sanoa tarkastelevan suomalaissiirtolaisuuden ongelmia ja keskisuomalaisten nuorten vaikealta näyttäviä tulevaisuudennäkymiä.

6.3.2. Elokuvan tyyli

Alussa näytettävässä kohtauksessa kasarmissa soi elokuvan tunnusmusiikkina Mikko Alatalon *Isänmaan toivot*. Kappaleella on tärkeä rooli elokuvan edetessä, sen eri versiot virittävät katsojaa kohtauksen tunnelmaan. Mikko Alatalon vahvasti mollivoittoinen musiikki tukee elokuvan karua kerrontaa. Samalla teemamusiikilla myös elokuva lopeutetaan. Laulun sanat tuntuvat käyvän dialogia elokuvan tapahtumien kanssa. Laten harkaillessa Göteborgissa kappaleesta kuullaan painostava sähkökitaraversio ja Laten palatessa kotiin Göteborgista kuullaan kappaleesta balladinomainen versio.

Näyttämöllepanolla on elokuvan yleisilmeen kannalta ehkä tärkein merkitys. Paljon vastuuta annetaan näyttelijöille. Tyylillä on haettu selvästi realismia. *Täältä tullaan, elämä!* -elokuvan tyyliin elokuvan rooleihin on valittu amatöörinäyttelijöitä sivuhenkilöitä myöden¹⁵⁴. Tämä tuo elokuvaan arkisuuden makua. Koska elokuvasta puuttuu selkeä pääjuoni, tyyli alkaa muistuttaa dokumenttia *Täältä tullaan, elämä!* -elokuvan mukaisesti. Arkisuuden tunne on voimakkaimmillaan juuri niissä kohtauksissa, joissa nuoria amatöörinäyttelijöiden kanssa esiintyy muita amatöörejä, kuten Göteborgin suomalaispultsari. Elokuvan jälkipuolisko tuntuukin eroavan tyyliltään alkuosasta, koska siinä keskeisempiin sivurooleihin nousee ammattimaisemmat näyttelijät kuten Vesa Vierikko maatalousoppilaitoskohtauksessa ja Leena Uotila Koverhar-osuudessa. Koomisuudessaan nämä elokuvan osuudet eivät ole linjassa alkuosuuden dokumentaarisuuden kanssa, joten tältä kannalta katsottuna elokuvaa voisi sanoa tyyliltään epätasaiseksi. Samanaikainen realismi, komiikka ja traagisuus tuovat mieleen toisaalta italialaisen neorealismien. Keskeisten henkilöiden näyttelijätyö on sopivan vähäeleistä. Levottoman ja rehentelevän nuoren Juuson roolissa oleva Timo Torikka on uskottava ja Tero Nivan esittämä naiivi ja hieman hidas Late on mieleenpainuva. Myös elokuvan nuoret rakastavaiset Heikki Paavilainen ja Sanni Majanlahti selviytyvät hyvin.

Huomiota herättää suhteellisen tiivis leikkausrytmi kohtausten välillä. Tämä ei sinänsä ole mielestäni mikään virhe. Kuvakulmat ovat kohdallaan ja usein leikkaus tukee tarinan jatkuvuuden tuntua. Mutta leikkaus hyppää turhan usein paikasta toiseen ilman varoitusta ja se tuo elokuvaan hieman sekavan ja hätäisen yleistunnelman.

¹⁵⁴ Göteborg-osuudessa esiintyy aitoja göteborgilaisia suomalaispultsareita (Kansan Tahto 3.8.1982).

Toisaalta tämäntapainen leikkaus suoraan tapahtumien keskelle tuo myös arkipäiväisyyden tuntua voimakkaammaksi. Näin se on linjassa amatöörinäyttelijöiden käytön kanssa. Katsojalle jää silti ehkä liian paljon sulatettavaa, kun elokuvassa siirrytään Göteborgista Norjan öljynporauslautalle, takaisin Suomeen ja sitten taas Göteborgiin. Elokuvan seuraamisesta tulee turhan työlästä. Muutamat balladinomaiset ja keventävät kohdat tuovat katsojalle helpotusta muuten raskaaseen elokuvaan.

Kuvaus on ilmeisen ammattitaitoista. Kuvakulmien koko skaala maisemakuvista lähikuviin on käytössä, suosituimpana kuvakulmana puolivartalokuva. Kuvaukset on suoritettu suurelta osin päivänvalossa. Kuvakerronta mukailee muutamissa kohdissa päähenkilöiden sisäisiä tunnetiloja, kuten Laten harhailuepisodissa.

Kokonaisuudessaan elokuvan tärkeimmät tyylikeinot löytyvät hyvin onnistuneesta näyttelijätyöstä, harvoin mutta tehokkaasti käytetyssä ei-diegeettisessä musiikissa ja nopeasti paikkoja vaihtavassa leikkauksessa. Tulos on paikoin sekava ja raskas, paikoin elävä ja todentuntuinen. Humoristisuus ja vakavuus vuorottelevat elokuvan seurattavuutta parantaen, joskin hirtehin maatalousoppilaitoskohtaus Vesa Vierikon tähdittämänä on hieman irrallinen kokonaisuudesta.

6.3.3. Merkitysrakenne

Elokuva viestittää pitkälti samoja asioita kuin *Täältä tullaan, elämä!* Nuorilla ei ole paikkaa, minne mennä, eikä ympäristö tarjoa hyväksyttäviä elinolosuhteita. Laten kohdalla pyrkimys jatkaa isänsä työtä maanviljelijänä kariutuu Ruotsista tulleen veljen perintövaatimuksiin. Oman paikan löytäminen ja elämän kovuus ovat elokuvan teemoina, samoin kuin sukupolvien vaikeus ymmärtää toisiaan. Erkki Astala ja Tommi Hoikkala ovat tehneet oman analyysinsä nuoruusmytologiasta suomalaisessa elokuvassa artikkelissa *Kurittomat sukupolvet: suomalaisen elokuvan nuorisokuvasta* (1985). Siinä sopeutuminen ja identiteetti havaittiin keskeisimmiksi teemoiksi useimmissa kotimaisissa nuorisoelokuvissa. *Ajolähdön* nuoret eivät löydä enää mahdollisuuksia kotiseudultaan, eikä sopeutuminen uuteen tilanteeseen onnistu. Astalan ja Hoikkalan analyysissa *Ajolahti* edustaa sopeutumisesta ja aikuistumisesta kertovia elokuvia. Kaupungin ja maaseudun suhde elokuvan maailmassa on osoitteleva: suuresta maailmasta ja kaupungista onneaan etsiville Latelle ja Juusolle ei käy hyvin. Maaseutu ihanteellisena kasvuympä-

ristönä nuorelle havaittiin yhteiseksi teemaksi usealle suomalaiselle nuorisoelekuvalle¹⁵⁵.

Elokuvan semanttista kenttää voi hahmottaa seuraavilla vastakohtapareilla:

KAUPUNKI VS. MAASEUTU
UUSI SUKUPOLVI VS. VANHA SUKUPOLVI
TYÖ KOTIMAASSA VS. SIIRTOLAISTYÖLÄISYYS
TYÖLLISTYMINEN VS. SYRJÄYTYMINEN

Late, Juuso ja Pyry esitetään elokuvan alussa "isänmaan toivoina", Mikko Alatalon samannimisen kappaleen soidessa taustalla. Heitä yhdistää nuoruus ja maalaisuus, yhteinen kotipitäjä. Greimasin aktanttikaavassa he edustavat erilaisia subjektipositioita, mutta heidän keinonsa tavoitteidensa saavuttamiseen eroavat. Juuso haluaa nähdä maailmaa ja Pyry haluaa yrittää jatkaa isänsä työtä. Laten tulevaisuudenkuvat ovat hieman epäselvemmät. Ainakaan vanhempien työn jatkaminen Pyryn tavoin ei kuulu hänen suunnitelmiinsa. Näiden kolmen tavoitteiden ja halun kohteet voisi asettaa taulukkoon akselille "siirtotyöläisyys" ja "maaseutu". Kummankin mahdollisuuden positiiviset puolet ovat ylhäällä ja negatiiviset alhaalla. Siirtotyöläisyyden tiukka kontrolli, Göteborgin huijauttavat suomalaispultsarit ja vanhempi sukupolvi, joka ei halua jäädä maaseudulle sisältyvät kaikki negatiiviselle akselille.

SIIRTOTYÖLÄISYYS

MAASEUTU

+

+

Hyväpalkkainen työ Seikkailu	Työ maatilalla Ystävät
Syrjäytyminen Kontrolli	Työttömyys Heikot tulevaisuudennäkymät

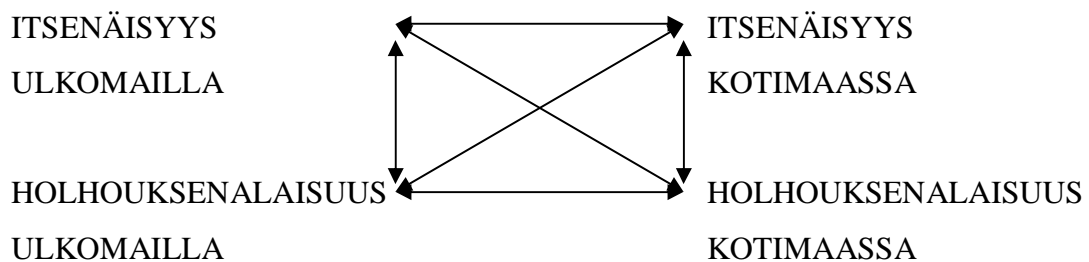
-

-

¹⁵⁵ Astala ja Hoikkala 1985, 12-14

Elokuvassa ei varsinaisesti esiinny työttömyyttä kotimaassa, mutta maatilan myyminen ja Koverharin terästehtaalte muuttaminen Pyryn tapauksessa vahvasti implikoi siihen suuntaan. Pyy on kolmikosta se, joka oli kaikkein haluttomin lähtemään kotoansa pois. Koverhar ei siten varmasti ollut hänelle ensimmäinen vaihtoehto. Kotiin jääminen merkitsee vastakkaisia asioita: Latelle isänsä kanatarhan hoitaminen on vastenmielistä kun taas Pyrylle vanhempien maatilan hoitaminen olisi toivottu ratkaisu.

Semioottisessa neliössä ehdotan jaottelua lisäksi "itsenäisyyden" ja "holhouksenalaisuuden" välillä seuraavaan tapaan:



Juuso ja Late pyrkivät siirtotyöläisiksi ulkomaille, mutta joutuvat molemmat tavallaan holhouksenalaisiksi tiukkoihin työolosuhteisiin. Pyy haluaa maatilan hoitajaksi, mutta päätyy Koverharin tehtaalle Laten kaveriksi. Siirtotyöläiseksi lähteminen implikoi mahdollisuutta syrjäytyä ulkomaille, samoin syrjäytymisvaara on kun jäädään maaseudulle jossa tulevaisuudennäkymät ovat heikot. Tähän ristiriitaan ei elokuvassa ole ratkaisua. Pessimistisesti Niskasen elokuva näyttää ennustavan tyhjenevää ja kurjistuvaa Keski-Suomea ja kurjaa kohtaloa niille, jotka sieltä lähtevät muualle onneaan etsimään. Siirtolaistyöläisyydessään onnistunut Pyryn veli ei anna Pyrylle mahdollisuutta yrittää saavuttaa itsenäisyytensä kotiseudullaan. Työvoiman karkaaminen ulkomaille siis merkitsee myös pääoman karkaamista työvoiman mukana. Tämä tulkitaan siten, että työvoiman ja pääoman karatessa ulkomaille heikkenee Suomen omat taloudellinen kehitys. Elokuvan mukaan itsenäisyys tai paremminkin omavaraisuus on vaikeampaa saavuttaa jos siirtolaisuus yleistyy.

6.3.4. Jungilainen analyysi

Jungilaisittain elokuvan kantavana teemana on etsintä, joka saa kussakin päähenkilössä oman ilmentymänsä. Heidän matkaansa voi tulkita individualisaatioprosessin kautta. Arkkityyppien ilmentymät kertovat suomalaisuuteen liittyvistä peloista ja toiveista.

Late, Pyry ja Juuso edustavat erilaisia personia, jotka aloittavat matkansa armeijan päätyttyä. Ylioppilastutkinnon ohella pakollinen asevelvollisuus on suomalaisuudessa yksi vahvasti aikuistumiseen liittyvistä initiaatioista. Armeijan voidaan katsoa olevan jonkin verran demokraattisempi, joten se sopii hyvin kehykseksi kuvattaessa kansallisia aiheita. *"Älä kysy, mitä maasi voi tehdä sinulle vaan mitä sinä voit tehdä maallesi"*, lauletaan elokuvan tunnussävelessä. Tällä tavoin ladataan elokuvaan odotuksia siitä, mitä pojat ryhtyvät tekemään armeijan loputtua.

Alun juhlinnan jälkeen Juuso kertoo lähtevänsä pois kotikylänsä kuvioista. Late haluaisi tulla mukaan, Pyry pysyy hiljaa. Kohtauksessa voi nähdä teleologisia viitteitä elokuvan tapahtumien kulusta: Pyry haluaisi jäädä kotiseudulleen, kun Juuso ja Late lähtevät etsimään onneaan ulkomailta. Late kieltäytyy sanomasta "reppumies" Juuson häntä kiusatessa: tämä ennakoi Laten epäonnistumista omalla Ruotsinmatkallaan.

Marin henkilöhahmossa nähdään kaksi erilaista anima-arkkityyppiä. Juuso yrittää ensin väkisin saada Maria sänkypuuhiihin, mutta epäonnistuu siinä. Myöhemmin muiden nukkuessa Late hiipii hiljaa katsomaan, kun Mari nukkuu. Juusolle Mari edustaa prostituoitua, niin kuin lähes kaikki muutkin naiset jotka hän kohtaa. Latelle Mari on äitihahmo. Tämä nähdään erityisen selvästi, kun Late palaa Göteborgista kotiseudulleen ja menee ensin Marin luokse yöksi. Siellä hän kertoo Marille lapsuudenmuistoistaan. Laten seikkailu häntä vanhemman Tuulan kanssa kertoo myös Laten äitikompleksista. Laten isä on mennyt uusiin naimisiin eikä Late ole äitipuoltaan ikinä hyväksynyt. Juusolla puolestaan on etäinen suhde äitiinsä eikä hänen isästään ole tietoa. Pyryn tyttöystävä Taina edustaa positiivista naistyyppiä, ihannevaimoa. Nämä animatyyppit ovat todiste elokuvan esittävän individualisaatioprosessia päähenkilöiden kautta.

Personan varjot ovat paljon sanovia kansallisen identiteetin kannalta. Late kohtaa varjonsa Göteborgin kaduilla, jossa hän joutuu suomalaispultsareiden kynsiin. Laten hyväuskoisuutta käytetään hyväksi ja häneltä viedään kaikki omaisuus, joka hänellä oli mukanaan. Pultsareiden hahmoissa nähdään kollektiivisia pelkoja, jotka liittyvät siirtolaisuuteen: epäonnistuminen työnsaannissa, juoppous, irtolaisuus ja rikollisuus.

Juuson varjot nähdään norjalaisella öljynporauslautalla. Siellä Juuso menettää yksilöllisyyden tunteensa muiden duunareiden massassa ja joutuu tekemään kovaa työtä vieraan kielen ja kulttuurin ympäröimänä. Hän on eristetty lähes kokonaan entisestä elämästään kotona, ja hieman helpotusta tuovat vain lomamatkat Suomeen. Kansallisuuttaan hän pyrkii korostamaan sanomalla kovimpien hommien lankeavan aina suomalaisille. Tämäkin heijastanee yhteiseksi koettuja pelkoja siirtolaistyöläisyyteen

liittyen. Toisaalta se on myös strategiaa, jossa heikkous väännetään uhoksi tyyliin "Suomi-poika on kovin jätkä".

Toisenlainen varjo tavataan Pyryn kohdalla. Hänen varjoaan edustaa Ruotsissa asuva veli, joka tulee noutamaan ennakkoperintöään. Näin hänen ponnistelunsa saada perhetila haltuunsa valuvat hukkaan. Pyryn veli on melkeinpä hänen vastakohdansa: itsevarma, rehentelevä ja ahne. Pyry ei voi voimakastahtoiselle veljelleen mitään, ja joutuu Koverharin terästehtaalte töihin.

Kaikkien kolmen päähenkilön vastavoimat liittyvät tässä tavalla tai toisella siirtolaistyöläisyyteen. Juuso ja Late kohtaavat työnsaannin ja työnteon vaikeudet, kun taas Pyry kokee kiinnostavalla tavalla uhkansa siirtolaisuudessaan onnistuneen veljensä hahmossa. Siirtolaisuudessa ei nähdä juuri yhtään positiivista piirrettä. Se johtaa syrjäytymiseen pulsariksi tai eristykseen öljynporauslautalle. Menestyminen taas vie resursseja niiltä, jotka haluaisivat kotimaassa pärjätä ja heikentää moraalia. Voi hyvin sanoa, että siirtolaisuus saa tässä elokuvassa pitkän miinusmerkin mitä tulee kansallisuutta määritteleviin tekijöihin.

Personat eivät löydä tasapainoa varjojensa kanssa, vaan varjot saavat yliotteen. Pyry jää Koverhariin ja menettää samalla animansa, Tainan. Juuso jatkaa noidankehäänsä öljynporauslautalla. Late tappaa itsensä pettyneenä kaikkeen. Alun tunnus-kappale saa synkän ironian sävyjä elokuvan lopputuloksesta.

Nuorisokuvauksena elokuva onnistuu keskittymään hyvin ruohonjuuritalle ilman liiallista osoittelevaa moralismia. Se on puheenvuoro maaseudun nuorison ongelmista ja heidän vaikeuksistaan löytää paikkaansa uudessa yhteiskunnassa. Elokuvan rakenteessa on henkilöhahmojen kohdalla tiettyä harmoniaa: elokuvan alussa ja lopussa on kaverusten juhlintakohtaus. Ensin juhlimaan armeijasta vapautumista ja siirtymistä aikuisuuteen. Lopussa kaverukset liittyvät taas yhteen juhlimaan. Kummassakin kohtauksessa Late haluaa kiihkeästi lähteä Juuson mukaan. Lopussa nuorten toiveikuus on mennyttä kokemuksiensa takia.

6.3.5. Lehdistöaineiston analyysi

Monessa arvostelussa *Ajolähtö* vertautuu *Täältä tullaan, elämä!* -elokuvaan. Viesti koettiin molemmissa samantapaiseksi. Mikko Niskasen aiemmat elokuvat vertautuvat väkisinkin hänen uusimpaansa. Esimerkiksi Voitto Ruohonen kirjoittaa Hämeen Kansassa

näin:

Ei ole helppoa kirjoittaa Mikko Niskasesta, niin perisuomalaisia kuin hänen elokuvansa ovatkin olleet. Hän ohjasi esikoisteoksensa *Pojat* kaksikymmentä vuotta sitten – kiertäykö nyt ympyrä umpeen?¹⁵⁶

Niskasen asema perisuomalaisuuden kuvaajana ovat perua hänen elokuvistaan *Pojat* (1962) ja *Kahdeksan surmanluotia* (1972). Nyt *Ajolähtö* koettiin uudeksi suurelokuvaaksi suomalaisuudesta. ”Elokuvamme *Ajolähtö* on sodanjälkeisen talonpojan poikien kohdaloista, ikuiseen kierteeseen tuomituista jälkeläisistä, joitten jatkuvana lähtökohtana on ajolähtö”, sanotaan Niskasen itse kertoneen elokuvastaan¹⁵⁷. Suomalaisten näkeminen ”talonpoikien jälkeläisinä” on hyvin vahva suomalaisuusdiskurssin elementti.

Uudeksi piirteeksi *Ajolähdöstä* löydetään huumoria, jota Niskasen aikaisemmissa elokuvissa ei ole ollut¹⁵⁸. Realistisuus ja autenttisuus saavat arvosteluissa vahvasti suomalaisen leiman. Realismi koetaan kaunopuheisuudeksi suomalaisesta yhteiskunnasta 1980-luvulla.

Niskasen elokuva on harvinaisen runollinen puheenvuoro Suomessa elämisen vaikeudesta. Elokuvana se ei pyri kansainvälisyyteen niin kuin viime vuoden kohuttu *Tulipää*. Se on puhtaasti suomalainen. Eri asia sitten on, kasvaako *Ajolähtö* taiteen ylikansallisiin mittoihin. Lähellä ainakin on.¹⁵⁹

Elokuvan kotimaisuutta korostetaan nyt sen epäkansainvälisyydellä. Elokuvan teemat, siirtolaisuus ja oman paikan löytäminen yhteiskunnassa koetaan ”puhtaasti suomalaisiksi” eikä universaaleiksi. Ajankohtaisuus otetaan esille, vaikka ristiriitaisesti myönnetään elokuvan idean saaneen alkunsa jo kymmenen vuotta ennen valmistumisajankohtansa.¹⁶⁰ Dokumentaarinen ote huomioidaan useasti kiitellen.

Nuoria amatöörinäyttelijöitä kiitellään vuolaasti. Tero Nivan esittämä Late saa paljon kiitosta. Laten hahmossa on paljon topeliaanisen talonpojan piirteitä, joita pidetään erityisen suomalaisina, lauluista tuttuina:

Niskasen viehtymys hyvänahkaisen Laten kohtaloon painottaa koko elokuvaa ja tämän kömpelön, perisuomalaisen jöröjukan kautta *Ajolähdön* pitäisi avautua herkimmin kat-

¹⁵⁶ Hämeen kansa, Hämeenlinna (SD.) 6.3.1982

¹⁵⁷ Suomen Sosiaalidemokraatti 6.2.1982

¹⁵⁸ vrt. esim. Suomen Kuvalehti 6/52 1982

¹⁵⁹ Etelä-Suomen sanomat, Lahti 14.2.1982

¹⁶⁰ Etelä-Suomen sanomat, Lahti 14.2.1982

sojalle. Laten umpimielisyydessä ja hiljaisessa epäonnistumisen kierteessä vuorottelevat se naiivi sinisilmäisyys ja kuolemanvakava pettymys, mistä tangolaulajammekin ovat aina vaikeroineet, mutta jonka salaisuutta filmissä ei loppujen lopuksikaan raoteta.¹⁶¹

Lehdistölle *Ajolähtö* oli symbolinen kuvaus suomalaisen talonpoikaisyhteiskunnan lopusta. Elokuvan nuoret ovat vailla paikkaa ja "kadottaneet oman sekä kansallisen identiteettinsä"¹⁶². Amatööriomaisuus näyttelijätyössä ja pelkistetty kuvaus vain korostaa elokuvan suomalaisuutta. Näin ammattimaisuuden puute käännetään positiiviseksi. Niskanen haki elokuvassaan juuri tämänkaltaista efektiä. Todellisuus saadaan lähemmäksi, kun suomalaisen nuoren tulkeiksi pistetään amatööriomaisia voimia. Suomalaisuusteetit kuten amatöörinäyttelijöiden osoittama autenttisuus ja kaupungin turmeleva vaikutus ovat pitkälti samantapaisia kuin *Täältä tullaan, elämä!* -elokuvan kohdalla.

Kuten Panttikin toteaa, kansallisuuden ja kansainvälisyyden käsitteisiin sisältyy samankaltaisia arvoisältöjä kuin "matalan" ja "korkean" taiteen käsitteisiin.¹⁶³ Kansallisuus ja kansainvälisyys on tässäkin nähty vastakkain, nyt kansainvälisyyden puutteelle syntyy positiivisia merkityksiä. Koska elokuvan kotimaisuus itsessään on positiivinen, niin elokuvan muut mahdolliset puutteet sivutetaan tai suorastaan käännetään hyveiksi. Tämänkaltainen argumentointi noudattaa kansallisuusdiskurssin toimintamalleja.

¹⁶¹ Turun Sanomat, 7.2.1982

¹⁶² *ibid.*

¹⁶³ Pantti 2000, 93

7. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Tutkimukseni yksi piirre oli strukturalististen ja analyyttisen psykologian tutkimusmenetelmien kokeilu elokuvien ja arvosteluiden diskurssin analyysissa. Lisäksi kokeilin Bordwellin menetelmää elokuvan tyylin ja muodon analysointiin syvällisemmän analyysin apuna. Huomasin, että tiukkoja strukturalistisia menetelmiä voi käyttää onnistuneesti heuristisinä apuvälineinä. Foucaultin tapainen jälkistrukturalistinen ajattelu ei ole välttämättä ristiriidassa varsinaisen strukturalismin ja analyyttisen psykologian kanssa, jos ei jää menetelmiensä vangiksi. Bordwellin metodin sovittaminen tähän katsoin myös hyödylliseksi. En siis pidä Greimasin, Jungin ja Foucaultin ajatuksia mahdottomana sovittaa yhteen, jos tutkimuksen päämäärä pysyy selvänä.

Tutkimuksen kaikki kolme elokuvaa käsittelevät yksilön ja yhteiskunnan ristiriitoja. Päähenkilöiden suhde ympäristöönsä on kriisissä. Mikään näistä elokuvista ei tarjoa ratkaisua konfliktiin, vaan yksilön kohtalona on joko sortua ympäristön paineen vaikutuksesta tai vaihtaa ympäristöä. *Ajolähdössä* nähdään kumpikin ratkaisu: Late tekee pettyneenä itsemurhan ja Juuso jää Norjaan öljynporauslautalle töihin.

Suomalainen yhteiskunta ei tarjoa elokuvien sankareille hyväksyttäviä elinolosuhteita. Jos ennen Suomen hedelmätön maaperä ja kylmä ilmasto oli katsottu syyksi väestön kurjuuteen Suomessa, niin nyt yhteiskunnasta on muodostunut kansaa kuristava tekijä. Kaupungit kohtelevat jäseniään kylmästi eikä maaseutu tarjoa kelvollisia tapoja elättää itseään. Elokuvien suomalaisuusdiskurssi muistuttaa runebergiläistä "aution maan diskurssia". Maisemakuvaus on näyttävää, mutta päähenkilöille ei ole siellä paikkaa. Toisaalta myös topeliaanisesta "karjadiskurssista" löytyy vaikutteita ainakin elokuvista *Ajolähti* ja *Täältä tullaan, elämä!*

Kansallista identiteettiä määritellään elokuvissa selviten sitä uhkaavien tekijöiden kautta. *Ajolähdössä* uhka koetaan ulkoapäin siirtolaisuuden muodossa. *Arvottomissa* uhiksi nähdään markkinatalous ja taiteen vapauden häviäminen. *Täältä tullaan, elämä!* näkee uhan sisältäpäin, liiallisessa kontrollissa.

ELOKUVA	ONGELMA	SANKARI	RATKAISU
<i>Arvottomat</i>	markkinatalous	pikkurikollinen	muutto Pariisiin tai kuolema
<i>Ajolähtö</i>	siirtolaisuus	maalaisnuori	sopeutuminen siirtotyöläisyyteen tai kuolema
<i>Täältä tullaan, elämä!</i>	kontrolli-yhteiskunta	ongelmanuori	sopeutuminen kuriin tai kuolema

Seuraavaksi käsittelen kunkin elokuvan kohdalla tapoja, joilla elokuvien ongelmat muokkaavat niiden esittämiä suomalaisuusdiskursseja.

Arvottomien ideologinen taistelu käydään taulun ja siitä saatavan hyödyn omistussuh-teista. Elokuvan nimi *Arvottomat* voi viitata elokuvan päähenkilöiden omaan "arvotto-muuteen" yhteiskunnassa tai heidän omaa arvomaailmaansa, tarkoittaen että heillä ei ole niitä "arvoja", joita yhteiskunnan jäsenillä yleensä oletetaan olevan. Joka tapauksessa katson sen viittaavan päähenkilöiden ja yhteiskunnan suhteeseen. Suomalaisuusdiskurs-sin kannalta tarinan sisältö ei niinkään kuvaa "suomalaista todellisuutta", vaan yksittäi-set kohtaukset ja kuvamaailma ovat lähempänä runebergiläis-topeliaanista "suomalai-suutta". Greimasilainen analyysi paljastaa, että elokuvan teemoista voidaan löytää usko kulttuurin voimaan sekä oman koskemattomuuden ja itsenäisyyden puolustus. elokuvas-ta voidaan löytää myös konflikti kulttuurin tuotannollisuuden ja taiteellisuuden välillä. Matti Pellonpään esittämää Mannea voisi pitää sekä vasemmistolaisen kulttuuripoliti-i-kan että kansan edustajana. Hänen esittämänsä hahmo on syvällisiä ajatuksia laukova pikkurikollinen, joka yrittää tarjota ystävilleen parempaa elämää yhteiskunnan ulkopuo-lella, mutta on itsekin vaikeuksissa saman yhteiskunnan kanssa. Manne etsii vaihtoehtoa oman itsensä toteuttamiselle: tätä hän ei löydä suomalaisesta yhteiskunnasta.

Elokuva-arvosteluiden keskeiset perusteet elokuvan suomalaisuudelle ovat elokuvan maisemissa kaupungista ja maaseudulta. Amerikkalaista ulkoasua pidetään positiivisena asiana, ja monesti todetaan aikaisempien suomalaisten elokuvien taipumus liialliseen realismiin. Tarina ymmärrettiin symboliseksi sen epäuskottavuuden takia. Nyt epätodellisuus nähdään todempana kuin varsinainen realismi. Keskeiset henkilö-hahmot ovat silmänpistävän epäluonnollisia: puhuvat keskenään kirjakieltä, eivät tule juovuksiin ja ovat sanavalmiita tilanteessa kuin tilanteessa. Elokuva esittää siis oikeas-

taan henkilöhahmot vastakohtana perinteisille suomalaisuushahmoille. Tästä voi siis tehdä vastakohtaparin: henkilöhahmojen epäsuomalaisuus vs. maisemien suomalaisuus

Jos siis Runeberg ja Topelius antoivat kansasta perin yksioikoisen kuvan, niin Kaurismäki luo oman kansansa elokuvan tarkoituksena varten. Elokuva kertoo enemmän ilmapiiristä, jossa 1980-luvulla elettiin kuin silloin eläneistä ihmisistä.

Matti Pellonpää on tässä elokuvassa kaikkea sitä, mitä suomalainen mies ei ole perinteisessä fiktiossa: neuvokas, puhelias, kärsimätön, syvälinen, epälojaali auktoriteettia kohtaan, epäileväinen. Työstäkään ei mies tunnu välittävän, vaikka elokuvan alussa hän onkin töissä ravintolan tiskaajana. Maaseudun ja kaupunkilaisuuden välisessä ristiriidassa Manne toimii eräänlaisena välittäjähahmona, joka pyrkii sovitteluun ristiriitaa siinä onnistumatta.

Suomi-kuvassaan elokuva on uskollinen maisemakuvaukselle ja tuo suomalaiseen ideaalimaailmaan mukaan kaupunkilaisuuden. Elokuvan osuus suomalaisuuden diskursiivisissa käytännöissä on siis olla epäluonnollinen henkilöiden tasolla ja ylläpitää tai uusintaa traditionaalista maisemakuvausta, vieraannuttaa katsojat henkilöhahmojen tasolla tarkastelemaan elokuvan muita ulottuvuuksia. Elokuva käyttää hyväkseen Suomi-kuvan esittämisen traditioita ja rikkoo sitä säilyttäen kuitenkin "suomalaisen maiseman".

Tässä yhteydessä voi Pellonpäää pitää suomalaisena antisankarina: hän on kaukana Saarijärven Paavosta tai topeliaanisesta Matista. Pellonpään Manne on enemmänkin väline, jonka kautta elokuva tuo esille oman aikansa kuvan, jonka aikalaiskriitikot tunnistavat. Elokuva tuo osansa Rantasen nimeämälle "aution maan diskurssille" maisemakuvillaan maaseudusta ja kaupungista, joiden armoilla kansa on. Nyt kansaa (elokuvan päähenkilöitä) ahdistavat ankaran maan lisäksi ankara yhteiskunta ja bisneskulttuuri.

Täältä tullaan, elämä! on myös perinteisiin arvoihin nojaava. Ongelmanuorisokuvauksena se esittää päähenkilönsä varoittavina esimerkkeinä. Konfliktit kärjistetään niiden tahojen kanssa, jotka käyttävät suoraan valtaa nuorisoon nähden: opettajiin, vanhempiin ja järjestyksenvalvojoihin. Vanhempien kohdalla välinpitämättömyys nähdään haitallisena. Kunnollisen kasvatuksen ja koulutuksen painottamisen voi nähdä suomalaisuusdiskurssiin sisältyvän kansanvalistuksen ihanteena. Yhteiskunnan ongelmana nähdään oikeanlaisen valistuksen laiminlyöminen ja sen korvaaminen ylimitoitetuilla kurinpidollisilla toimilla. Jussin surkea loppu tekee hänestä elokuvan antisankarin mutta myös syrjityn

nuorison puolesta kärsivän marttyyrihahmon. Elokuvan nimen voisi tulkita synkkänä ironiana: alkukohtauksen nainen synnyttää yhteiskuntaan uuden jäsenen, joka pian tulee kokemaan kontrollia ja syrjintää.

Lehdistö hyväksyi elokuvan nuorison todellisuuden ja samalla uudenlaisen urbaanin suomalaisuuden kuvaajana. Osassa kirjoituksista haikailtiin maaseutuidyllin suuntaan. Kaupunkikuvauksen realistisuutta kiiteltiin. Elokuvan katsottiin osallistuvan osaltaan yhteiskunnalliseen keskusteluun nuorison asemasta ja nuorisoon liittyvistä ongelmista. Elokuva kuvaa kaupunkilaisnuoria, mutta osa arvostelijoista tulkitsi sen maaseutuelämän puolestapuhujaksi. Samalla se tuo 1970-luvun lähiöt osaksi suomalaista kurjuusdiskurssia. Karuihin olosuhteisiin liittyvä retoriikka siirtyy sekä elokuvassa että arvosteluissa peräkyliltä kaupunkilähiöihin.

Ajolähdössä kurjuusdiskurssi seuraa elokuvan päähenkilöitä Suomen ulkopuolelle. Pyryn tapauksessa kotiseudulla elämisen tekee mahdottomaksi ulkomailla elävä ahne veli. Elokuvassa kurjuuden suomalaisuuteen tuo siis siirtolaisuus. Göteborgin pulssarit edustavat myös siirtolaisuuden vastakohtaisuutta suhteessa kotimaahan.

Pyryyn ja Lateen henkilöityy se mahdottomuus, mikä liittyy siirtolaisuuden liittämiseen perinteiseen suomalaisuusdiskurssiin. Siirtotyöläisyys ei voi olla suomalaista, koska se merkitsee kotimaansa hylkäämistä kurjuudesta huolimatta. Perinteinen suomalaisuusdiskurssi edellyttää kotimaassa pysymistä hinnalla millä hyvänsä. Mutta elokuvan nuorien tilannetta kuvaa oivaltavasti elokuvan nimi *Ajolähti*. Se viittaa pesäpalloon, Suomen kansallispeliin. Ajolähtötilanteessa kaikki pesät on täynnä ja kotipesä on pakko jättää. Niin myös joutuvat Pyry, Late ja Juuso jättämään omista syistään kotiseutunsa.

1960-luvulla alkanut yhteiskunnan rakennemuutos ja sen vaikutukset suomalaisen identiteetin muutokseen näkyvät vielä 1980-luvun elokuvissa ja lehtikirjoittelussa. Vielä kansainvälisyyttä ei ole täysin suomalaisuuteen sisällytetty, mutta paineet siihen olivat kasvaneet vuosi vuodelta. Elokuvan suomalaisuusdiskurssi kokee ristiriidan, johon ei ollut ratkaisua. Työ ulkomailla nähtiin uhkana, suomalaisen työvoiman vuotamisena ulkomaille. Nykyään kansainvälinen työkokemus on hyvin positiivinen asia.

Pitkän aikaa suomalaisuus on ollut jääräpäisyyttä, sitkeyttä ja peräänantamattomuutta. Siihen on sisältynyt oman maan puolustaminen ja kotimaisuuden korostaminen. Toisen

maailmansodan jälkeen paineet kansainvälistymiseen kasvoivat vuosikymmenestä toiseen. Mutta Suomen asema idän ja lännen välillä aina Neuvostoliiton romahtamiseen asti on hankaloittanut avautumista Eurooppaan päin. Kenties tästä syystä suomalaiseen kollektiiviseen alitajuntaan on jäänyt topeliaanis-runebergiläinen maailmankatsomus ja omakuva. Kansainvälistyminen on väistämätöntä, ja kenties 1980-luvun alussa perinteinen suomalaisuus ja kansainvälistyvä suomalaisuus alkoivat lähentyä toisiaan tavalla, joka näkyy tämän tutkimuksen elokuvien kuvaamista jännitteistä ja ristiriidoista.

Elokuvan päähenkilöt ovat välittäjähahmoja vanhasta suomalaisuudesta uudempaan, kansainväliseen suomalaisuuteen. Eurooppalaisin hahmo on *Arvottomien Manne*, joka hylkää vanhan suomalaisuuden ja muuttaa Ranskaan, jota voi pitää taiteellisuuden vapauden lisäksi myös eurooppalaisuuden symbolina. *Ajolähdössä* asevelvollisuutensa suorittaneet päähenkilöt joutuvat pettymään kotiseutunsa tarjoamiin etenemismahdollisuuksiin. Tämän seurauksena on tehdastyöläisyyden loukkuun jääminen tai muiden armoille joutuminen. Elokuvassa *Täältä tullaan elämä!* puolestaan painotetaan sisäistä muutosta, uudenlaista suhtautumista kansaan. Nuorisoa ei voida kasvattaa enää perinteiseen suomalaisuuteen, vaan on otettava huomioon yhteiskunnan muutos ja vastuullinen yhteisöllisyys.

Näissä elokuvissa vanha suomalaisuusdiskurssi käy kamppailua muutoksia vastaan. Koska vanhat asenteet ovat syvällä, ei elokuvissa selviä ratkaisuja saada ja ristiriidat näyttävä ratkeamattomilta. Mutta paineet suomalaisuuden uudelleenmäärittelyyn ovat suuret. Avautuminen Eurooppaan vaati suomalaisuusdiskurssilta perusteellista uudelleenmäärittelyä, ja se alkoi 1980-luvulla talouskasvun myötä. Markkinatalous, siirtolaisuus ja kontrolliyhteiskunta nähtiin uhkina, koska ne edustivat melko vastakkaisia arvoja totutulle suomalaisuusdiskurssille. Foucaultia mukaillen elokuvissa näkyy, kuinka suomalaisuusdiskurssin käytännöt ovat murroksessa, mutta elokuvien murheelliset loput osoittavat, että diskurssi ei ole vielä valmis täysin omaksumaan uusia ehdotettuja sisältöjä.

Elokuvien lajityyppi ei ole mitenkään selkeästi hahmoteltavissa. Tragedian aineksia voi kuitenkin sanoa olevan kaikissa tutkituissa elokuvissa. Tragediahan edellyttää aina surullista loppua, joten tälläkin on nähtävästi vaikutusta elokuvien onnettomaan loppuun. Mutta tragedinen rakenne tuo esille suomalaisuusdiskurssin kipukohtia kärjistämällä ristiriidat äärimmäisyyksiin.

Markkinatalouteen tuli suhtautua uudella tavalla. 1980-luvulla talouden kasvaessa 1960–1970-luvulla yhteiskuntaan syvälle juurtuneet vasemmistolaisarvot oli-

vat ristiriitaisessa suhteessa markkinataloutta edistävään oikeistolaispolitiikkaan. Oikeistolaiseen suuntaan oltiin kuitenkin menossa pahimpien poliittisten ristiriitojen laimentuessa ja talouskasvun edetessä.

Siirtolaisuus puolestaan edustaa luopumista kotiseudustaan, mikä on kautta aikain ollut (ja on yhä) tärkeä suomalaisarvo. Kuitenkin työvoiman lisääntyvä kansainvälinen liikkuvuus oli jo 1980-luvulla väistämätön tosiasia. Siirtolaisuus kansainvälistymisen muotona on yksilölle vaikea prosessi. 2000-luvulla tavanomaisemman työkokemuksen hankkiminen ulkomailta koetaan positiiviseksi asiaksi. Yhteisön kannalta muuttaminen ulkomaille töiden perässä arvotetaan sen mukaan, kuka lähtee. Väkiluvun vähetessä siirtolaisuus eli vähän koulutettujen liikkuvuus suuntautuukin Suomeen ja koulutettujen liikkuvuus ulos Suomesta ("aivovuoto"). *Ajolähdön* maailmassa ulkomaille muuttaminen heikentää moraalia ja vie Suomesta sekä henkisiä että materiaalisia resursseja (mm. perintöjen siirtyminen ulkomaille).

Kontrolliyhteiskunta alkoi tuntua vanhanaikaiselta ja tukahduttavalta. Se voi myös liittyä Suomen melko ahdistavaan asemaan Euroopan ja Neuvostoliiton välissä. Ihan kaikkea ei saanut sanoa ja tehdä, vaikka päällisin puolin vapaassa demokratiasa elettiin. Kekkonen hallitsi melko kovalla kurilla sekä ulko -että sisäpolitiikkaa, joten Suomessa oltiin totuttu varsin autoritaariseen johtoon (joskin kaukana diktatuurista sentään oltiin). 1980-luvun alussa Kekkonen vallan rapistuminen oli kaikille tosiasia, ja uudenlaista politiikkaa kaivattiin.

Elokuvien tyylistä voi myös analysoida suomalaisuusdiskurssin esittämistä. *Arvottomien* fantastinen realismi pyrkii tuomaan perinteiseen kansalliseen elokuva-realismiin kansainvälisiä piirteitä, ja näitä rakenteita elokuva-arvostelijatkin tunnistavat. Arvostelijoiden retoriikassa *Arvottomat* esittävät tiivistetysti sanottuna suomalaisuutta uusin keinoin, ja tätä lupaa jo Jean Sibeliuksen *Finlandian* uudenlainen, rokkaava esitystapa. Kansallinen sisältö esitetään kansainvälisin keinoin. Arvostelijoiden *Arvottomien* kansallistamisen strategiana oli esittää niiden tekijät uusina kansallisen elokuvan toivoina.

Arvottomien kansainvälisen tyylin vastapainona ovat *Ajolähtö* ja *Täältä tullaan, elämä!* -elokuvien huomiota herättänyt realismi, joka oli paikoin suorastaan dokumentaarista. Näyttelijöinä käytetään amatöörivoimia, millä yritetään viestittää että elokuvan henkilöt voisivat olla kuka tahansa kansalainen. Tällä tavoin myös alleviivataan elokuvien todenmukaisuutta. Haluttiin ikään kuin sanoa että "tämä on totta, tämä tapahtuu juuri nyt". Lehdissä tätä pidettiin kansallisena elokuvantekemisenä ja rea-

lismi yhdistettiin helposti suomalaisuuteen. Samalla tavalla tehty ranskalainen elokuva tuskin on niin "ranskalainen" kuin nämä olivat "suomalaisia". Tyylin määrittelemisen suomalaiseksi kertoo enemmän siitä mentaliteetista mitä vasten elokuvat arvosteltiin kuin elokuvista itsestään: kotimaisin voimin tehty karu, pelkistetty, dokumentaarinen tyyli on hyvää koska se on suomalaista ja se kertoo suomalaisesta todellisuudesta ja yhteiskunnasta. Uskallan väittää että jos elokuvat olisivat olleet selvemmin komedioita tai jos niissä olisi ollut kaikin puolin onnellinen loppu, ei niitä olisi "kansallistettu" niin innokkaasti kuin nyt. Elokuvien tyylin suomalaisuusdiskurssi on vahvasti kurjuuden ja kärsimysten ylevöittämistä ja samalla todellisuuden korostamista.

Elokuvien ja elokuva-arvosteluiden analyysin pohjalta siis voi sanoa, että runebergiläis-topeliaanisen suomalaisuusdiskurssin ahkera, hiljainen ja maansa eteen työskentelevä suomalainen kauniin metsämaiseman ympäröimänä on kyllä etäisesti läsnä, mutta enemmänkin kritiikin kohteena. Elokuvien suomalaisuusdiskurssissa on eniten esillä "aution maan diskurssia", jossa ankara mutta kaunis maa pakottaa kansalaiset pinnistelemaan olemassaolonsa puolesta. Voimakkaammin elokuvat kertovat 1980-luvun suomalaisuusdiskurssin kollektiivisista muutostarpeista. Nationalismille melko vastakkaiset arvot kuten kansainvälistyminen ja yksilön vapaus näkyvät elokuvissa kiistanalaisina kysymyksinä. Suomalaisen identiteetin uudelleenmäärittelyn tarpeet tulevat esille elokuvien ratkaisemattomina ristiriitoina.

LIITTEET

***Täältä tullaan, elämä* - elokuvan kohtausluettelo**

- A. Johdantokohtaus: aito synnytystilanne
- B. Alkutekstit: kuvia nuorista vallatussa talossa ja Pelle Miljoonan keikalla
- 1. Tarkkailuluokan luokkakuvan otto:
 - a. Oppilaat valmistautuvat kuvaukseen
 - b. Liisa lähtee yllättäen pois ja haistattelee Papalle
 - c. Luokan muut oppilaat (kaikki muut poikia) nauravat
- 2. Koulumatka:
 - a. Pappa ajaa pyörällä bussipysäkillä seisovien oppilaiden ohitse.
 - b. Oppilaat nousevat bussiin ja tervehtivät bussissa istuvia rouvia
 - c. Bussiin nousseet oppilaat juttelevat kovaäänisesti
 - d. Pete, Jussi, Liisa ja muut tarkkailuluokan oppilaat istuvat hiljaa bussin takaosassa
 - e. Hakkarainen painaa pysäytysnappia Peten kehotuksesta
 - f. Toinen tarkkisluokkalainen painaa, muut matkustajat katsovat kummissaan
 - g. Bussi ajaa Papan ohitse
 - h. Napin painelu jatkuu, Jussin painaessa nappia kuski pysähtyy ja heittää Jussin ulos
 - i. Pappa ottaa Jussin pyöränsä kyytiin
- 3. Koulupäivä:
 - a. Pappa ja tarkkailuluokka saapuvat luokahuoneeseen
 - b. Pappa antaa luumuja luokalle
 - c. Aamunavauksen aikana koulun rehtori tutkii tarkkailuluokkalaisten takit ja ottaa tupakat itselleen
 - d. Rehtori tulee luokkaan ja yrittää puhella Liisan kanssa, tämä lähtee pois
 - e. Rehtori sanoo, että ”kadotetut” tupakat voi tulla hakemaan keväällä päästötodistusta vastaan
 - f. Pappa aloittaa fysiikan tunnin
 - g. Hakkarainen ryntää ulos luokasta hermostuttuaan Peten nälvimisestä
 - h. Pappa rauhoittaa Hakkaraisen
- 4. Ruokasali:
 - a. Opettajat puhuvat vaikeista oppilaista ja Papasta
 - b. Pappa ja tarkkailuluokka saapuvat ottamaan ruokaa
 - c. Liisa saapuu ruokasaliin
 - a. Pappa ja pojat puhuvat entisestä oppilaasta, Reiskasta joka on muuttanut Ruotsiin
- 5. Opettajanhuone:

- a. Opettajat puhuvat matematiikan ja humanismin roolista opetuksessa
 - b. Lehtori Kiikkulainen huomauttaa Papalle huomanneensa tarkkailuluokkalaisten polttaneen tupakkaa ja syyttää epäsuorasti Pappaa huonosta kurinpidosta, Pappa puolustautuu
- 6. Pallokenttä: Pappa ja pojat pelaavat jalkapalloa Liisan katsoessa (ei-diegeettistä musiikkia)
- 7. Peten koti:
 - a. Pete kuulee pikkusiskoltaan isänsä olevan humalassa
 - b. Pete kuuntelee, kun hänen vanhempansa keskustelevat hänestä
- 8. Jussin päivä:
 - a. Jussin koti: Jussi saapuu tyhjään kotiin, huomaa kymppin pöydällä ja lähtee ulos (musiikki alkaa)
 - b. Metsä: Jussi kävelee metsässä olevaan luolaan, missä hän soittaa tynnyreitä rumpuina
 - c. Bussi: Jussi istuu bussissa (rumpusoitto edellisestä kohtauksesta soi taustalla)
 - d. Keskusta: Jussi menee eläinkauppaan, jonka myyjä on tuttu
 - e. Makkaratalo: Jussi on jäädä vartijoiden auton alle
- 9. Ostoskeskus:
 - a. Jussi kävelee yksin (musiikki), kun pari nuorta tivaa Jussilta tupakkaa
 - b. Pete tulee hätiin
- 10. Vallattu talo
 - a. Jussi katsoo Liisaa, Pete tervehtii tätä
 - b. Pete ja Jussi kuulevat Maukalta, että talo aiotaan purkaa seuraavana päivänä
 - c. Kaivinkone purkaa taloa (poikien ajatuksia tulevista tapahtumista)
- 11. Katu yöllä: Pete sanoo Jussille, että Liisa pitää Jussista. Pete kertoo myös Liisan taustasta (pillereitä, väittää olleensa Liisan kanssa sängyssä, Liisan äiti ”joku huora”)
- 12. Jussin koti: Jussin äiti herää, kun Jussi tulee yöllä kotiin. Äiti seisoo Jussin oven edessä, mutta ei kuitenkaan tule sisään
- 13. Luokkahuoneessa: Jussi avaa Liisan rintaliivit aamunavauksen aikana
- 14. Eläinkauppa: Jussi ostaa ruokaa lemmikeilleen, juttelee eläinkauppiaan kanssa
- 15. Keskusta:
 - a. Vartija yllättää Jussin virtsaamasta kadulle
 - b. Vartijat pakottavat Jussin pyyhkimään virtsan omalla takillaan
 - c. Vessa: Jussi pesee takkia

16. Veistontunti:

- a. Jussi sanoo Papalle tekevänsä tukilautoja äidilleen, pistää palikat pussiin
- b. kuraattori kutsuu Jussin puheilleen

17. Kuraattorin huone: Kuraattori haluaisi siirtää Jussin takaisin normaalille luokalle, mutta Jussi ei halua koska haluaa pysyä Peten lähellä

18. Keskusta:

- a. Jussi ja Pete odottavat vartijoiden autoa
- b. Kun vartija on lähtenyt auton luota, Jussi menee laittamaan veistontunnilla tekemänsä palikat auton renkaiden alle
- c. (Jussin ja Peten odottaessa vartijaa takaisin musiikki alkaa soida)
- d. Vartijan lähtiessä liikkeelle palikoissa olevat naulat puhkaisevat auton renkaat
- e. Pojat lähtevät nauraen pois (53.00)

19. Miesten vessa:

- a. Jussi ja Pete kertovat kepposestaan muille tarkkisluokkalaisille
- b. Pojat huomaavat nuorempia oppilaita istumassa pytyllä.
- a. Pojat tarttuvat yhteen ja pistävät pienen pojan pään pyttyyn haluten pelotella häntä olemaan hiljaa WC:ssä käydystä keskustelusta.

20. Jussin koti: Pete ja Jussi kuuntelevat aamunavausmusiikkia nauhurista

21. Koulun aula:

- a. Pete ja Jussi odottavat piilossa muitten oppilaiden ja opettajien menevän tunnille.
- b. Pete juoksee opettajanhuoneeseen Jussin pitäessä vahtia
- c. Pete juoksee takaisin piilopaikkaan ja näyttää kasettia, jonka oli ottanut
- d. Kiikkulainen menee opettajanhuoneeseen ja ottaa sieltä kasetin mukaansa keskusradiohuoneeseen

22. Keskusradiohuone: Kiikkulainen laittaa vaihdetun kasetin kasettisoittimeen

21. Koulun aula:

- a. Jussi tukkii purukumilla keskusradiohuoneen lukon
- b. Kiikkulainen huomaa Jussin kävelevän käytävällä ja samalla urkumusiikki vaihtuu punk-rockiksi
- c. Oppilaat ja opettajat tulevat ulos luokistaan
- d. Kiikkulainen komentaa kaikkia luokkiinsa raahaten Jussia ja yrittää turhaan avata keskusradiohuoneen ovea
- e. Kiikkulainen vaatii, että ovi on murrettava

22. Opettajanhuone:

- a. Kiikkulainen raahaa Jussin sisälle raivoissaan
- b. Kiikkulainen käskee Jussin ottamaan kengät pois

- c. Jussi näkee Peten seuraavan tilannetta ikkunasta
- d. Yksi opettajista soittaa Jussin vanhemmille
- e. Pappa tulee opettajanhuoneeseen
- f. Pappa tivaa Kiikkulaiselta, mitä Jussi on tehnyt, Kiikkulainen sanoo Jussin lähtevän nyt
- g. Jussi juoksee pois, kun kuulee isänsä vastaavan puhelimeen
- h. Pappa juoksee turhaan perään
- i. Pappa palaa opettajanhuoneeseen ja käy Kiikkulaiseen käsiksi, kun tämä sanoo poliisien saavan Jussin kiinni
- j. Jussin isä tulee opettajanhuoneeseen Papan lähdettyä ja kysyy mitä on tapahtunut, Kiikkulainen kertoo
- k. Opettajat sanovat Jussin karanteenin ja jättäneen kenkensä
- l. Jussin isä lähtee pois kengät saatuaan

23. Koulun pihalla: Jussin isä menee autoonsa ja katsoo kenkiä

24. Jussin kotona:

- a. Jussi kerää vaatteita sängyn päälle ja pistää kengät jalkaan
- b. Jussin isä menee hissiin (musiikkia)
- c. isä näkee Jussin juoksevan portaita alas hissien ikkunasta

25. Ulkona: Jussi juoksee kadulla

26. Peten kotona:

- a. Peten isä juo, äiti katsoo
- b. Pete tulee kotiin koiran kanssa
- c. Peten isä sanoo Petelle että yrittäisi ryhdistäytyä
- d. Pete lähtee koiran kanssa ulos

27. Maantie:

- a. Jussi on liftaamassa kyytiä
- b. Nainen pysähtyy ja antaa Jussille kyydin
- c. Nainen tiedustelee Jussin määränpäättä
- d. Liikennevaloissa Jussi ottaa naisen käsilaukun ja juoksee kar-kuun

28. Luolassa:

- a. Jussi tutkii käsilaukun sisältöä nuotion valossa
- b. Jussi löytää tamppooneja ja kondomin (rummutus alkaa)
- c. Jussi soittaa rumpujaan
- d. Pete kuulee rummutuksen ollessaan ulkoiluttamassa koira
- e. Jussi huomaa Peten ja lopettaa rummutuksen
- f. Jussi ja Pete rummuttavat yhdessä
- g. Pete huomaa Jussin varastaman käsilaukun
- h. Pete löytää laukusta 700 mk ja päättää ”lähteä koheltamaan” Jussin kanssa
- i. Pojat jättävät Peten koiran luolalle

29. Kaupunki yöllä:

- a. Pojat pysäyttävät kaljapussien kanssa taksin

- b. Pojat käskevät kuskin vain ajaa ympäriinsä ja juovat kaljaa tak-
sissa, laulavat
 - c. Kuski pysäyttää auton ja patistaa pojat ulos taksista
 - d. Pojat menevät talon nurkkaan juomaan kaljaa
30. Kahvila:
- a. Pojat menevät istumaan pöytään, jossa on tyttö
 - b. Tyttö yrittää h tistell  poikia pois Peten tehdessä tuttavuutta
 - c. Pete tarjoaa tytölle rahaa jotta Jussi saisi kokeilla tytön rintoja
 - d. Portsari heittää pojat ulos kahvilasta
31. Kadulla:
- a. Pojat menevät nurkan taakse hakemaan lisää kaljaa, huomaavat
että osa on juotu
 - b. Pete haluaa mennä iskem  n naisia
 - c. Pojat yrittävät iskeä naisia kadulla
 - d. Pojat olivat nukahtamassa, kun nainen tulee pyyt m  n heiltä
tupakkaa
 - e. Pojat yrittävät ehdotella seksiä, nainen suostuu rahaa vastaan
 - f. Nainen odottaa puhelinkopissa poikia, mutta pojat ovat liian
humalassa seksiä varten
32. Peten aamu:
- a. Pete tulee taksilla kotipihaansa
 - b. Ovella Pete muistaa jättäneensä koiransa luolaan
 - c. Pete l ytt   koiransa luolan lähettyviltä
33. Jussin aamu:
- a. Jussi jää kyydistä leikkikentän vieressä
 - b. Jussi oksentaa leikkikentän pihaan
 - c. Jussi nukkuu liukumäen alla linkkuveitsi kädessään (musiikkia)
34. Jussin uni:
- a. Jussin isä lähdössä, Jussi pienenä katsoo oven raosta
 - b. Isä tarttuu matkalaukkuun
 - c. (Jussin perspektiivi) Jussi katsoo ikkunasta loittonevaa is  ns 
 - d. Jussi avaa p yt laatikon ja l ytt   linkkuveitsen
 - e. Jussi kokeilee veitsen ter   sormenp  ll  n
35. Leikkipuisto:
- a. Jussi herää liukumäen alta linkkuveitsi kädessä
 - b. Lapset tulevat leikkipuistoon Jussin lähtiessä
36. Jalkapallokentt :
- a. tarkkailuluokka ja Pappa pelaavat jalkapalloa, Hakkarainen kat-
soo sivusta
 - b. Hakkarainen liittyy peliin mukaan
 - c. Jussikin katsoo peliä kauempaa
 - d. Pappa pyytää Lissua mukaan peliin, tämä kieltäytyy tylysti
 - e. Pete huomaa Jussin ja Huutaa häntä mukaan peliin
 - f. Jussi lähtee pois, Lissu lähtee seuraamaan häntä
37. Kadulla:
- a. Jussi ja Liisa kävelevät yhdessä

- b. Liisa tarjoutuu tarkistamaan, onko Jussin kotona ketään

38. Jussin kotirapun ovella: Liisa sanoo ettei Jussin kotona ollut ketään. Jussi pyytää Liisaa tulemaan mukaan

39. Jussin kotona:

- a. Jussi pakkaa reppuunsa vaatteita
- b. Jussi tekee pahvilaatikkoon ilmareiät ja laittaa marsunsa sinne
- c. Jussi suutelee Liisaa

40. Bussi: Jussi ja Liisa istuvat takapenkillä (musiikkia)

41. Keskusta:

- a. Jussi ja Liisa kävelevät repun ja pahvilaatikoiden kanssa
- b. Jussi pyytää Liisaa mukaansa
- c. Liisa valittaa kaksosten hoidosta
- d. He sopivat tapaamisesta illalla

42. Eläinkauppa:

- a. Jussi vie marsut eläinkauppaan
- b. Eläinkauppias huutaa perään ettei Jussi voi jättää niitä sinne, Jussi ei välitä

43. Keskusta:

- a. Jussi istuu ravintolassa (musiikkia)
- b. Jussi katselee julisteita

44. Grillikioski:

- a. Jussi ostaa hampurilaisen grillikioskilta
- b. Vartija tulee grillikioskille myös ostamaan syötävää
- c. Jussi näkee Lissun
- d. Vartija ja Jussi näkevät toisensa, Jussi juoksee karkuun
- e. Vartija lähtee perään koiran kanssa
- f. Liisa yrittää juosta Jussia kiinni

45. Makkaratalo:

- a. Jussi juoksee Makkaratalon parkkihalliin vartijat ja koira perässä
- b. Jussi piileskelee parkkihallissa
- c. Jussi yrittää päästä hallista ulos, mutta kaikki ovet ovat lukossa
- d. Vartija huomaa Jussin ja lähtee perään
- e. Jussi hyppää kaiteen yli koiraa pakoon
- f. Liisa seuraa tilannetta alhaalta
- g. Jussi tippuu kaiteen reunalta katuun ja kuolee

46. Koulussa:

- a. Tyhjiä käytäviä (musiikkia)
- b. Pappa ottaa vastaan uuden tarkkailuokkalaisen
- c. Tarkkailuluokkalaiset istuvat hiljaa, Jussin pulpetti on tyhjä

C. Lopputekstit: Koulu ulkopuolelta, sataa lunta

Ajolähtö - elokuvan kohtausluettelo

A. Alkutekstit: sotilasparakki, sotamiehet nukkuvat

1. Bussi:

- a. Pojat laulavat bussissa, juhlivat armeijan loppua
- b. Juuso häiritsee bussin naismatkustaja

2. Disko:

- a. Nuoret tanssivat Ratsia-yhtyeen soittaessa
- b. Late katsoo Juuson tanssivan tytön kanssa
- c. Juuso ryntää lavalle ja nappaa mikrofonin
- d. Late ja Pyy raahaavat Juuson ulos

3. Diskon ulkopuolella:

- a. Pojat menevät juomaan lisää viinaa
- b. Juuso sanoo lähtevänsä reppumieheksi, Late haluaisi tulla mukaan

4. Yöllä torilla:

- a. Pojat päättävät kaataa puhelinkioskin, ei onnistu
- b. Juuso kiipeää suihkulähteeseen naista esittävän patsaan päälle

5. Yöllä Marin talossa:

- a. Mari yllättää pojat kiipeämästä talon seinustalla
- b. Mari ohjaa pojat sisälle ja valmistaa heille yösijat
- c. Juuso lähentelee Maria, Mari torjuu
- d. Juuso yrittää uudestaan, kertoo lähtevänsä Göteborgiin, Mari torjuu Juuson uudestaan

6. Aamu Marin talossa:

- a. Late on hereillä muiden nukkuessa
- b. Late menee katsomaan nukkuvaa Maria

7. Laten kotona: Late ja hänen vanhempansa hoitavat kanoja

8. Pyyryn kotona: Pyyryn isä opettaa Pyyä ajamaan traktoria

9. Bussiasemalla: Pyy ja Late ovat hyvästelemässä Juusoa, myös Juuson äiti on paikalla (Juusolla ei ole isää)

10. Laten kotona: Late lähtee autolla pois hänen äitipuolensa vastalauseista huolimatta

11. Huoltoasemalla: Late pyytää omistajalta hitsaushommia, omistaja suostuu

12. Huoltoasemalla (myöhemmin):

- a. Late näkee isänsä tulevan
- b. Isä pyytää Latea palaamaan kotiin, Late käyttäytyy kylmästi
- c. Huoltoaseman omistaja sanoo tekevänsä Latesta hitsarin

- d. Isä yrittää vielä saada Latea tulemaan kotiin, tuloksetta

13. Kirjastoauto:

- a. Pyry menee pyörällä kirjastoautolle
- b. Pyry yrittää tehdä vaikutuksen autossa työskentelevään Tainaan sanomalla etsivänsä Hemingwayta
- c. Pyry ja Taina juttelevat niitä näitä

14. Laten koti:

- a. Late tulee taksilla kotipihaan
- b. Late menee salaa huoneeseensa keräämään vaatteita reppuun, kuulee itseään koskevan keskustelun
- c. Late päästää kanat ulos
- d. Late istuu taksissa (musiikkia)

15. Huoltoasema illalla

- a. Pyry huomaa Laten auton pihassa
- b. Pyry kuulee omistajalta Laten myyneen autonsa ja lähteneen
- c. Pyry menee huutamaan Latea hänen kopistaan, turhaan

16. Göteborg (kuvattu kaukaa):

- a. Late katselee ympärilleen osoitelappu kädessä
- b. Kolme miestä lähtee seuraamaan Latea

17. Ostoskeskus:

- a. Miehet juttelevat Latelle ja tutkivat hänen muovikassin sisältöä
- b. Miehet juovat Laten viinoja Suomen pääkonsulaatin edessä

18. Puiston penkit:

- a. Miehet vievät Laten muiden suomalaisten luo, kaikki ovat humalassa
- b. Late tiedustelee miehiltä Juuson osoitetta

19. Asuntola: Late kuulee vahtimestarilta Juuson lähteneen Norjaan

20. Baarissa:

Late menee muiden suomalaisten kanssa kaljalle
Late tiedustelee hitsarin hommia
Yksi suomalaisista lupaa kaljatuopista järjestää kokeen hitsaus-hommia varten

21. Hitsauskoe: Late yrittää suorittaa koetta, epäonnistuu

22. Göteborgin kaduilla: Late etsii Pyryn veljen Penan asuntoa

23. Penan asunnossa:

- a. Pena kutsuu Laten sisälle
- b. Late sanoo tulleensa hitsaushommiin, valehtelee saaneensa niitä
- c. Pena sanoo Laten voivan jäädä heille vähäksi aikaa

- d. Late kuulee illalla seinän lävitse Penan vaimon olevan Laten jäämistä vastaan

24. Maisemia Ruotsista (musiikkia)

25. Öljynporauslautta: Juuso matkalla norjalaiselle öljynporauslautalle, Juuso töissä lautalla

26. Kirjastoauto:

- a. Pyry katsoo kirjastoauton aikatauluja
- b. Taina kehuu Pyryn olevan kova lukemaan ja yrittää keskustella kirjasta, jota Pyry ei ole oikeasti lukenut
- c. Pyry ja Taina sopivat tapaamisesta illalla

27. Terassilla: Pyry ja Taina keskustelevat oluttuoppien ääressä

28. Keinuilla yöllä: Taina keinuu ja laulaa

29. Kadulla:

- a. Pyry oksentaa
- b. Pyry saattaa Tainan kotiovelle (musiikkia)
- c. Pyry ja Taina suutelevat

30. Göteborg:

- a. Suomalaismiehet pelehtivät humalassa
- b. Yksi miehistä käy Laten kimppuun, Late lähtee pois

31. Porauslautalla:

- a. Juuso huutaa yöllä humalassa parakeilla yksin
- b. Juuso huutelee käytävillä viinaa ja naisia ja koputtelee oviin
- c. Juuso menee nukkumaan

32. Göteborg:

- a. Late herää hylätystä autosta muiden suomalaismiehien kanssa (musiikkia)
- b. Late harhailee kadulla ja juna-asemalla

33. Siirtolaiskeskus:

- a. Late menee siirtolaiskeskukseen ja kertoo menettäneensä kaikki tavaransa
- b. Virkailija käskee Laten odottamaan, Late hakee soppaa

34. Porauslautta:

- a. Juuso makaa sängyssä naisen kanssa
- b. Nainen kysyy Juusolta kelloa

35. Göteborg: Kuvakollaasi, Laten ahdistusta Göteborgin kaduilla (painajaista?)

36. Pyryn koti:

- a. Pyryn veli Pena tulee vierailulle, ihastelee Pyryn isän uutta traktoria
- b. Pena menee katsomaan Pyryä, yllättää tämän sängystä Tainan kanssa
- c. Perhe kokoontuu syömään pihalle
- d. Pyry sanoo menevänsä maatalouskouluun
- e. Pena puhuu isälle tilan myymisestä ja oman yrityksen perustamisesta, epäilee Pyryn kykyä maatalan hoitamisessa
- f. Pyryn isä saunassa

37. Laten kotiinpaluu:

- a. Laten palaa kotipihalle muovipussi kädessä
- b. Late katsoo huoltoasemalla autoaan, jonka on myynyt

38. Marin luona:

- a. Late pyytää päästä Marin luo nukkumaan
- b. Mari sanoo Laten voivan mennä verstaaseen nukkumaan
- c. Late asettuu makuulle verstaaseen
- d. Mari tuo Latelle petivaatteita
- e. Mari lohduttaa Maria, Late kertoo Marille muistojaan pesäpallopelistä

39. Bussiasema: Juuso palaa kotiin

40. Laten autossa: Juuso kertoo Latelle ja Pyrylle norjalaisista naisista ja hyvistä palkoista

41. Pesäpallokenttä: Pojat pelehtivät auton kanssa kentällä

42. Pihassa:

- a. Late virittää autoa
- b. Juuso muistuttaa Latelle lunastaneensa auton
- c. Pyry esittelee Tainan pojille

43. Autossa:

- a. Juuso tarjoaa muille juotavaa
- b. Juuso käskee Laten kääntymään
- c. Pojat ja Taina menevät Juuson kotiin

44. Juuson kodissa:

- a. Pojat menevät Juuson huoneeseen
- b. Juuso kysyy Latelta, mitä tämä aikoo tehdä; Late sanoo haluavansa Juuson mukaan
- c. Juuso jättää rahaa nukkuvalle äidilleen
- d. Pojat peruuttavat pois Juuson kodin pihasta

45. Festivaalit: Pojat kiertelevät festivaalialuetta Tainan kanssa

46. Teltassa:

- a. Taina ja Pyry kiistelevät, Taina ei pidä Juusosta ja lisäksi hänellä on yksinäistä
- b. Juuso ja Late tulevat ottamaan Pyryn mukaansa

47. Tyttöjen teltassa:

- a. Juuso pyytää Pyryä auttamaan tyttöjen iskemisessä
- b. Juuso esittelee Laten ja Pyryn tytöille
- c. Kun muut menevät pois teltasta, Juuso käy toisen tytön kimp-
puun
- d. Late ja Pyry taltuttavat Juuson

48. Festivaalialue:

- a. Juuso kävelee yksin, yhtye soittaa taustalla
- b. Juuso näkee Tainan lähtevän pois
- c. Juuso ei halua Tainan lähtevän, tämä lähtee kuitenkin

49. Maatalouskoulu:

- a. Pyry saapuu bussilla kouluun
- b. Pyry tapaa kämppiksensä, Ilpon
- c. Ilpo kertoo horoskooppiharrastuksistaan

50. Maatalouskoulu aamulla: oppilaat kerääntyvät pihalle nimenhuutoon

51. Oppitunteja: Pyry opettelee puimurin käyttöä ja raudan takomista

52. Oppilaitoksen pihassa Pyryn kämppis Ilpo puhelee Pyrylle tytöistä

53. Pyryn kotona:

- a. Pyry tulee kotiinsa
- b. Pyry kuulee Penan tulleen hakemaan osuuttaan maatilasta
- c. Pyry raivostuu

54. Maatalousoppilaitos yöllä:

- a. Pyry nukkuu
- b. Ilpo on iskemässä tyttöjä tyttöjen asuntolan ikkunalla
- c. Hänet huomataan, Ilpo ryntää huoneeseensa
- d. Iltavalvoja tulee huoneeseen, ryhtyy kuulustelemaan Ilpoa
- e. Pyry sanoo olleensa tyttöjen asuntolassa

55. Oppilaitos, karjanavetta:

- a. Taina tulee tapaamaan Pyryä
- b. Pyry sanoo lähtevänsä Laten perässä Koverhariin terästehtaalle, Taina lohduttaa Pyryä
- c. Taina ja Pyry suutelevat

56. Koverharin terästehdas:

- a. Suomenkielinen työnjohtaja Arto opettaa Pyrylle töitä
- b. Late ja Arton vaimo Tuula ajavat koneita

57. Taukuhuone:

- a. Miehet pelaavat korttia
- b. Arto sanoo Pyrylle, että kortinpeluuta olisi opiskeltava

58. Suihku: Pyry peseytyy

59. Rannalla:

- a. Late menee autolla Arton vaimon Tuulan luo
- b. Late ja Tuula suutelevat

60. Koverharin terästehdas: Arto tiuskaisee Tuulalle, tämä tuiskaisee takaisin

61. Biljardisali:

- a. Pyry ja Late pelaavat biljardia
- b. Late huomaa Arton menevän autolla pois, lähtee Tuulan luokse

62. Tuulan luona yöllä:

- a. Late ja Tuula makaavat sängyssä
- b. Late ja Tuula aloittelevat seksipuuhat
- c. Tuula kuulee Arton tulevan kotiin
- d. Late ryntää puolialastomana ulos

63. Kämpillä: Late tulee kiivastuneena kämpille, kieltää Pyryä nauramasta

64. Koverharin terästehdas: Tuula sanoo Artolle ruuan olevan valmista

65. Tehtaan pihassa: Pyry juoksee kertomaan Latelle Juuson olevan tulossa

66. Illalla ravintolassa:

- a. Juuso, Late ja Pyry istuutuvat pöytään
- b. Juuso sanoo että on mukava nähdä muita
- c. Juuso tanssii naisen kanssa
- d. Pojat herättelevät sammunutta Juusoa

67. Ulkona yöllä: Pojat kantavat Juusoa kämpille, Juuso kertoo lähettävänsä äidilleen rahaa vaikka muut vain odottavat tämän kuolemaa

68. Yöllä kämpillä: Late herättää Juuson ja sanoo haluavansa tämän mukaan, Juuso mutisee myöntävän vastauksen

69. Tehtaan pihassa:

- a. Juuso on lähdössä pois
- b. Late kysyy vielä Juuson mukaan, Juuso peruu öisen lupauksensa ja käskee Laten jäädä tänne
- c. Late sanoo ottavansa rokuliapäivän

70. Tehtaan ulkopuolella: Late lähtee autolla pois

71. Rannalla: Late kaasuttaa itsensä hengiltä

72. Tehtaalla: Tuula kertoo Pyrylle Laten kuolemasta

73. Taukuhuone: Miehet katsovat onnetonta Pyryä (musiikkia)

74. Pyryn kotona: Taina huomaa Pyryn kodin olevan tyhjä (Pyryn ajatuksia vai todellinen tapahtuma?)

B. Lopputekstit (Tuotantoyhtiön nimi, National-Filmi)

Arvottomat - elokuvan kohtausluettelo

A. Alkutekstit: lentokuvaa Helsingistä, taustalla Anssi Tikanmäen versio ”Finlandiasta

1. Mannen koti:

- a. Puhelin soi
- b. Manne vastaa puhelimeen
- c. Harri pyytää Harria illaksi luoksensa
- d. Manne lupaa soittaa Harrille myöhemmin
- e. Manne näkee ikkunasta valkoisen auton
- f. Manne ruokkii lintunsa
- g. Manne tarkistaa leipälaatikossa olevan aseensa (musiikkia)
- h. Manne ajaa partansa (m. jatkuu)
- i. Manne ottaa palan leipää ja kupin kahvia(?) (m. j.)
- j. Manne vilkaisee vielä ulos (m. j.)
- k. Manne lähtee ulos (m. j.)

2. Ulkona:

- a. Manne ottaa savukkeen ulko-oven edessä suutelevalta paris-kunnalta
- b. Manne kävelee tupakoiden autolleen
- c. Manne ajaa Volgallaan pois
- d. Valkoinen Pontiac alkaa seurata Mannea

3. Takaa-ajo:

- a. Pontiac seuraa Volgaa pitkin Helsingin katuja
- b. Manne eksyttää Pontiacin

4. Volgassa:

- a. Manne pistää aseensa hansikaslokeroon
- b. Manne näkee Veeran
- c. Manne tarjoaa Veeralle kyydin
- d. Manne ja Veera puhuvat, käy ilmi että he olivat rakastavaisia
- e. Manne lupaa viedä Veeran Tampereelle ja sopii tapaamisen

5. BaariBaari:

- a. Manne tulee sisälle baariin
- b. Manne tilaa kahvin, calvadoksen ja veden
- c. Manne pyytää tilausta laskuunsa, baarinomistaja tarjoaa mielummin
- d. Manne menee istumaan VilleAlfan pöytään
- e. Ville valittaa liikeasioistaan, Manne neuvoo Villeä ostamaan halvalla ja myymään kalliilla
- f. Ville pyytää Mannea tarkistamaan saamansa Edelfeltin taulun aitoutta
- g. Manne lupaa tulla töidensä jälkeen
- h. Manne soittaa Harrille ja lupaa tulla illalla

6. Autotalli: Manne ajaa työpaikalleen

7. Pukuhuone: Manne tervehtii Tiinaa ja avaa pukukaappinsa

8. Keittiö:

- a. Manne käynnistää koneen ja ryhtyy töihin (musiikkia)
- b. Manne katsoo Tiinaa, joka puhuu puhelimesta (m.j.)
- c. Manne saa puhelun, järkyttyy ja pistää puhelimen tiskikoneeseen

9. Puhelinkoppi:

- a. Mitja sulkee puhelimen
- b. Mitja menee Pontiaciin Hagströmin ja Väyryn kanssa (musiikkia)

10. Pukukoppi:

- a. Tiina sanoo Mannelle menettäneensä asuntonsa
- b. Manne antaa Tiinalle avaimet asuntoonsa
- c. Manne sanoo menevänsä viikonlopuksi pois

11. Autotalli:

- a. Manne kävelee autolleen
- b. Manne saa Väyryn puukon kurkulleen ja nousee autosta (musiikkia)
- c. Valkoinen Pontiac ajaa paikalle
- d. Hagström ja Mitja nousevat autosta
- e. Väyry tutkii Mannea, lyö häntä Mannen solvauksen jälkeen
- f. Hagström sanoo Mannen olevan vielä velkaa 20.000 (Manne toteaa olleensa 3 kuukautta Nokalla)
- g. Mitja puolustaa Mannea vanhan tuttavuuden vuoksi
- h. Hagström antaa Mannelle valokuvat naisesta ja taulusta ja sanoo hänellä olevan viikko aikaa tuoda jompikumpi hänelle
- i. Manne potkaisee Pontiacin oven Väyryn päähän, Hagström lyö vielä Mannea aseella päähän lähtiessään

12. Villen koti:

- a. Ville huomaa haavan Mannen päässä ja laittaa siihen laastarin
- b. Manne kysyy Villeltä taulua, josta hän puhui aamulla
- c. Manne toteaa taulun olevan aito (huomaa sen olevan sama kuin Hagströmin kuvassa)
- d. Ville sanoo saaneensa taulun samalta naiselta, joka on Hagströmin kuvassa
- e. Manne käskee Villen unohtaa koko jutun ja lähtee pois

13. BaariBaari: Manne kysyy omistajalta Veeraa, tämä ei ole nähnyt

14. Huoltoasema yöllä: Manne näkee Veeran rekan kyydissä, tarjoaa kyytiä (musiikkia)

15. Mannen autossa:

- a. Veera on äkäinen, sanoo pystyvänsä hoitamaan omat kyytinsä
- b. Manne pysäyttää auton, Veera poistuu
- c. Veera seisoo yksin tien laidalla
- d. Manne tulee takaisin hakemaan Veeran

16. Tampere yöllä:

- a. Manne pysäyttää auton kadun varteen
- b. Veera antaa pusun Mannelle jäähyväisiksi (musiikkia)
- c. Manne ajaa pois

17. Työväentalo, ulkopuolella:

- a. Manne parkkeeraa talon eteen ja nousee autosta
- b. Manne näkee maassa istuvan Juipin ja istuu viereen
- c. Manne tarjoaa Juipille huikan, tämä kaatuu maahan
- d. Manne kantaa Juipin sisälle

18. Työväentalo, sisäpuoli:

- a. Manne menee juhlasaliin katsomaan runoesitystä pitävää Harria
- b. Runoesityksen jälkeen alkaa soitto, Harri menee tervehtimään Mannea
- c. Manne ja Ville puhuvat juomia tarjoilevasta työstä (Anna-Kaarina)
- d. Harri sanoo haluavansa lähteä kylästä pois, Manne toivottaa tervetulleeksi Helsinkiin
- e. Manne pyytää Anna-Kaarinalta kahvia ja ryhtyy puheisiin hänen kanssaan
- f. Harri katsoo tanssivia ihmisiä
- g. Manne pyytää Anna-Kaarinaa tanssimaan

19. Työväentalo, yöllä

- a. Manne tekee tupakkatemppuja, Harri siivoaa, Juippi herää
- b. Juippi esittelee Anna-Kaarinan, vaimonsa
- c. Koko porukka lähtee pois talosta

20. Baari maaseudulla: Harri tulee hakemaan autolla Juippia ja tämän vaimoa

21. Juna-asema maaseudulla:

- a. Harri lahjoittaa autonsa Juipille
- b. Harri hyvästelee Juipin ja Anna-Kaarinan, juna lähtee (35.49)

22. Villen koti, ulkopuoli:

- a. Hagström, Väyry ja Mitja kantavat taulun autoon ja ajavat pois
- b. Manne ajaa paikalle, näkee Pontiacin ajavan pois

23. Villen koti, sisäpuoli

- a. Manne katsoo ympärilleen sekasortoisessa kämpässä, löytää tajuttoman Villen
- b. Ville herää ja kertoo mitä tapahtui
- c. Ville päättää lähteä pois, Manne varaa menolipun Pariisiin

24. Lentokenttä: Manne saattaa Villeä koneeseen, kone lähtee

25. BaariBaari:

- a. saksofonisti soittaa elokuvan tunnusmusiikkia baarin ulkopuolella
- b. Manne tulee sisään ja juttelee saksofonistista omistajan kanssa
- c. Omistaja sanoo oudon tyypin kyselleen Mannea, tyyppi paljastuu Harriksi joka istuu baarin nurkassa
- d. Manne ja Harri lähtevät Mannen kämpille

26. Mannen auto:

- a. Manne näkee pysäköidyn Pontiacin, ajaa sen perään
- b. Manne lyö Väyryä, menee sisään hautaustoimiston takahuoneeseen
- c. Löytää Hagströmin, lyö tätä
- d. Manne lyödään tajuttomaksi, Hagström käskee hakkaamaan Mannen ja heittämään tämän ulos
- e. Harri näkee Mannen lentävän ulos hautaustoimistosta, auttaa tämän pystyyn ja taluttaa autoon

27. Mannen autossa: Harri tiedustelee tapahtumasta, Manne ei suostu puhumaan

28. Mannen asunto, ulkopuoli: Manne näkee Tiinan poikaystävän odottamassa auton kanssa

29. Mannen asunto, sisäpuoli:

- a. Manne tulee sisään ja sanoo Tiinalle että tätä odotetaan, kiivastuu
- b. Manne ottaa aspiriinia ja juoman, asettuu sängylle
- c. Harri katselee ympärilleen ja esittäytyy Tiinalle
- d. Manne ja Tiina hyvästelevät omalla tavallaan

30. Hagströmin huvila, yö

- a. Manne istuu autossaan Harrin kanssa ja lataa asettaan
- b. Manne kiipeää aidan yli ja menee taloon sisälle
- c. Manne näkee Hagströmin neuvottelevan toisen miehen kanssa ”suojelusta” ja kirjanpidosta
- d. Manne kaataa jotain, Hagström tulee katsomaan ja näkee vain kissan
- e. Manne tulee piilostaan ja kiipeää toiseen kerrokseen ja löytää taulun
- f. Hagström tulee huoneeseen ottamaan kassakaapista papereita, Manne piiloutuu
- g. Manne vie taulun, kuuntelee vielä miesten keskustelua
- h. Manne kiipeää katolta alas

31. Biljardisali:

- a. Manne yrittää myydä taulua kahdelle miehelle mutta he eivät halua ottaa riskiä

- b. Miehet neuvovat Mannea ottamaan yhteyttä tamperelaiseen keräilijään
- c. Toinen miehistä kääntää Mannen mennä takakautta ulos nähdessään Pontiacin kadulla

32. Kadulla:

- a. Pontiac saavuttaa Mannea, tämä kiipeää aidan yli
- b. Mitja yrittää puhua Mannelta taulua pois, ei onnistu

33. Tampereella: Manne ja Harri ovat ajaneet Tampereelle, Manne jättää Harrin kaupunkiin

34. Keräilijän luona: Manne menee taulun kanssa keräilijän talolle, hänet pyydetään sisään

35. Tampere, baari:

- a. Harri istuu oluen kanssa pöytään
- b. Harri näkee Veeran ja tarjoaa tälle tulta

36. Keräilijän luona:

- a. Keräilijä saapuu paikalle ja vahvistaa taulun aitouden
- b. Keräilijä ostaa taulun 80.000 markalla

37. Manne kävelee Tampereella, Veera kävelee kauempana, eivät huomaa toisiaan

38. Tampere, baari:

- a. Manne kävelee Harrin luo ja näyttää saamiaan rahoja
- b. Harri sanoo tavanneensa elämänsä naisen
- c. Kaverukset päättävät lähteä (mihin vaan)

39. Maantie:

- a. Mannen autosta puhkeaa rengas
- b. He törmäävät sirkustirehtööriin, joka sanoo hoitavansa auton ja hinaa auton sirkusalueelle

40. Sirkus:

- a. Tirehtööri esittäytyy Carlokseksi, kysyy onko kaveruksilla rahaa
- b. Carlos kääntää avata baarin asiakkaita varten
- c. Baarityttö kertoo Carloksen taustasta Moskovassa
- d. Manne kuulee käärmänaisten karneen
- e. Manne rupeaa pelaamaan rulettia rahasta

41. Sirkus, auton luona

- a. Harri auttaa Carlost renkaan paikkaamisessa
- b. Carlos tarjoaa Harrille töitä, Harri haluaa kiertellä
- c. Carlos sanoo matkustelleensa syntymästään saakka ja kyllästyneensä siihen

42. Sirkus yöllä: sirkus esittää ohjelmistonsa

42. Sirkus yöllä:
- Veera saapuu auton kyydissä sirkusalueelle
 - Manne ja Veera kohtaavat, Veera kiroaa liikemiehiä
 - Manne tarjoaa Veeralle kyytiä
 - Harri huomaa Veeran ja Mannen suutelevan, Harri tunnistaa Veeran
 - Porukka päättää lähteä
43. Kaupassa: Harri ja Veera ostavat juomista ja syömistä, Harri tiedustelee Veeran ja Mannen suhteesta
44. Volga ajaa tien reunasta toiseen (musiikkia ”kestääkö siivet”)
45. Hylätty talo yöllä: Manne ja Veera istuvat nuotion äärellä, suutelevat, Harri soittaa kitaraa
46. Hylätty talo aamulla:
- Harri herää kuistilla, näkee Veeran ja Mannen nukkuvan autossa
 - Harri kävelee järven rannalle, Veera tulee paikalle
 - He keskusteleivat Mannesta, Veerasta, todellisuudesta
 - Veera ja Harri herättävät Mannen auton töötillä
47. Autossa:
- Moottoripyöräpoliisi pysäyttää auton
 - Poliisi pyytää Veeraa nousemaan autosta
 - Veera lähtee karkuun, poliisi ottaa kiinni
 - Harri uhkaa poliisia aseella ja käskee päästämään Veeran irti
 - Manne rikkoo moottoripyörän, kaverukset ajavat pois paikalta
48. Motelli yöllä:
- Harri istuu yksin baarissa, katsoo Mannen ja Veeran juttelevan ulkona
 - Manne tiedustelee mistä Veeraa etsitään, Veera huomauttaa että Manne itseään on etsitty
 - Veera kertoo ryöstäneen miehen, joka yritti ostaa hänet koruilla (ja varastelleen muutenkin)
 - Veera ja Manne suutelevat
 - Harri kävelee yksin sateessa
49. Linja-autoasema, aamu: Veera kävelee bussiin
50. Hotellihuone, aamu:
- Manne herää, huomaa Veeran lähteneen
 - Harri sanoo puhuneensa Veeran kanssa yöllä, Manne suuttuu
51. Autossa: Manne ja Harri kyräilevät toisiaan
52. Kahvilassa:
- Harri pelaa flipperii Mannen tullessa sisään

- b. Harri haluaa jäädä, Manne lähtee pois

53. Kuvakollaasi: pätkiä Mannen matkasta

54. Suola/kalkkilouhimo: Manne herää, katsoo maisemia ympärillään, ajaa pois louhimosta

55. Talolla:

- a. Mannen ajomatka katkeaa laukauksiin
- b. Ampuja pyytää anteeksi erehdystään, Pyytää Mannea kahville
- c. Ampuja sanoo kuulleen Mannesta poliisiradiosta
- d. Ampuja selittää tulituksen syyksi tilansa pakkolunastusjupakkaa, Manne pyytää juotavaa

56. Talolla (myöhemmin):

- a. Nainen tulee herättämään Mannen, koska talolle aiotaan hyökätä puskutraktorin voimin
- b. Pyssymies käskee Mannen häipyä
- c. Manne häipyä paikalta, taistelu jatkuu

57. Ravintola: Manne istuu yksin

58. Metsä:

- a. Manne pistää osan rahoista kirjekuoreen ja kirjoittaa vastaanottajaksi Ville Alfän
- b. Manne maalaa Volgansa valkoiseksi

59. Kaupunki:

- a. Poliisi ei tunnista Mannen valkoista Volgaa
- b. Manne pysäköi Volgansa ja lähtee kävelemään

60. Hotelli

- a. Manne varaa huoneen
- b. Manne asettuu huoneeseensa, kuulee laulua käytävältä ja huomaa Veeran
- c. Manne nukahtaa, näkee unta itsestään ja Veerasta kävelemässä

61. Hotelli (yöllä)

- a. Manne herää hotellin herätykseen
- b. Manne menee hotellin ravintolan baarin ja tilaa paukun
- c. Manne huomaa Veeran peilistä ja istuu samaan pöytään Veeran kanssa

62. Satamassa:

- a. Manne ja Veera kävelevät laiturilla, Veera on masentunut
- b. Manne pyytää Veeraa kanssaan Pariisiin, Veera sanoo miettivänsä

63. Biljardisali: Manne harjoittelee lyöntejä, Harri tulee paikalle

64. Ravintolassa, Badding laulaa taustalla:

- a. Kaverukset istuvat pöydässä, Harri nappaa asiakkaalta stetsonin ja pistää sen Veeran päähän
- b. Harri pelaa rulettia, pyytää ruletinhoitajaa tanssimaan

65. Pontiac:

- a. Hagströmin jengi istuu autossa
- b. Pontiac pysäköi saman hotellin eteen missä kaverukset ovat
- c. Harri näkee Pontiacin ikkunasta
- d. Roistot sitovat hotellin virkailijan ja katsovat vieraskirjasta Mannen huoneen
- e. Hagström kumppaneineen ryntäävät Mannen huoneeseen, Hagström kovistelee Mannelta taulukaupan rahoja
- f. Harri tulee apuun, Hagström ampuu tämän
- g. Veera tyrmää Hagströmin maljakolla, Mitja ottaa aseensa ja käskää Mannen ja Veeran häipyä

66. Mannen auto: Manne ja Veera ajavat

67. Kyläkauppa: Manne soittaa sairaalaan, kuulee Harrin kuolleen (musiikkia)

68. Maantie:

- a. Manne ajaa maantietä, edessä on poliisin tiesulku
- b. Manne ajaa tiesulun läpi, poliisit lähtevät takaa-ajoon
- c. Poliisit ajavat Mannen piilopaikan (vanha lato) ohi

69. Maatalo: Manne ajaa maatalon luo ja pysäköi

70. Maatalo (yöllä): Manne sanoo että ensin täytyy levätä ja sen jälkeen hän käy tapaa-massa Hagströmiä

71. Maatalo (aamulla): Manne kävelee tietä pitkin

72. Rajavartiotorni:

- a. Manne tulee rajavartiotornin luo, kiipeää ylös
- b. Manne soittaa Pariisiin Villelle
- c. Ville vastaa, kertoo voinnistaan
- d. Manne kysyy saiko Ville hänen lähettämänsä rahat
- e. Manne huomaa helikopterin lähestyvän ja sanoo tulevansa Pariisiin
- f. Manne pakenee helikopteria maatalolle ja lähtee ajamaan Volgalla Veeran kanssa

73. Takaa-ajo:

- a. Helikopteri ahdistelee Mannen Volgaa
- b. Helikopterin propellit osuvat puuhun ja helikopteri syöksyy maahan

74. Syrjäinen junapysäkki:

- a. Manne sanoo odottavansa Veeraa Pariisissa, Veera sanoo yrittävänsä
- b. He suutelevat, Veera nousee junaan

75. Baarissa: Manne soittaa Mitjalle, patistaa tämän kertomaan Hagströmin olinpaikan

76. Autossa: Manne ajaa päättäväisen näköisenä

77. Hotelli:

- a. Manne ajaa hotellin eteen, ottaa aseensa hansikaslokerosta
- b. Manne kävelee päättäväisesti Hagströmin huoneeseen, ampuu tämän ja heittää rahat ruumin päälle
- c. Manne kävelee pois ja jättää autonsa

78. Maantie: Manne kävelee tien reunalla ambulanssin ajaessa ohi, lifttaa kyydin lentokentälle

79. Pariisi, pohjoinen rautatieasema:

- a. Manne odottaa Veeraa asemalla
- b. Manne on jo aikeissa lähteä, kun Veera juoksee perään ja huutaa hänelle
- c. He halaavat

80. Pariisi, kahvila:

- a. Manne ja Veera kävelevät kahvilaan missä Ville odottaa
- b. Manne tilaa kolme calvadosta
- c. Kuvaa ravintolan asiakkaista ja kustakin päähenkilöstä läheltä

B. Lopputekstit

KIRJALLISUUS, LÄHTEET JA TUTKIMUSAINEISTO

TUTKIMUSAINEISTO

Arvottomat (Arvlösa, De) 1982. Ensi-ilta 15.10.1982. Ohjaus Mika Kaurismäki, käsikirjoitus Aki Kaurismäki ja Mika Kaurismäki, kuvaus Timo Salminen, äänitys Mikael Sievers, leikkaus Antti Kari, musiikki Anssi Tikanmäki. Tuotanto: Villealfa Filmproductions Oy

Näyttelijät: *Matti Pellonpää* - Manne, *Pirkko Hämäläinen* - Veera, *Juuso Hirvikangas* - Harri Salminen, *Esko Nikkari* - Hagström, *Jorma Markkula* - Mitja, *Asmo Hurula* - Väyry, *Ari Piispa* - Vasili, *Aki Kaurismäki* - Ville Alfa, *Aino Seppo* - Tiina, *Veikko Aaltonen* - Juippi, *Elina Kivihalme* - Anna-Kaarina, Juipin vaimo

Elokuva-arvostelut elokuvasta *Arvottomat* vuodelta 1982:

Reijo Noukka, Aamulehti (Tampere, Kok.) 16.10.1982
Hannu-P. Wettenhovi, Etela-Saimaa 17.10.1982
Helena Ylänen, Helsingin Sanomat 16.10.1982
Jarmo Salmela, Hervannan sanomat (Tampere) 16.10.1982
Kari Uusitalo, Hyvinkään Sanomat 8.11.1982
Kyösti Mölsä, Hämeen Sanomat (Sit.) 14.10.1982
Jarmo Lintala, Ilkka (Seinäjoki, Kesk.) 15.11.1982
Sakari Toiviainen, Ilta-Sanomat (Helsinki) 15.10.1982
Timo Huttunen, Kansan Tahto (Kansandem.) 16.10.1982
Antti Lindqvist, Kansan Uutiset, Helsinki (KD.) 10/1982
Heikki Haavikko, Riihimäen sanomat (Puol.) 18.11.1982
Matti Nummelin, Satakunnan Työ (Pori, Kansandem.) 2.12.1982
Olli Väänänen, Savon Sanomat (Kuopio, Kesk) 30.10.1983
Leo Stålhammar, Suomenmaa 16.10.1982
Pertti Lumirae, Suomen Sosiaalidemokraatti 20.11.1982
Velipekka Makkonen, Tiedonantaja (SKP) 29.10.1982
Antero Laihia, Turun Päivälehti (SDP) 16.10.1982
Tapani Maskula, Turun Sanomat 17.10.1982

Täältä tullaan, elämä! (Här kommer vi, livet) 1980. Ensi-ilta 29.2.1980. Ohjaus Tapio Suominen, käsikirjoitus Yrjö-Juhani Renvall ja Pekka Aine, kuvaus Pekka Aine, äänitys Heikki Tapio Partanen, leikkaus Tapio Suominen, musiikki Maukka Perusjätkä ja Pelle Miljoona. Tuotanto: Sateenkaarifilmi Oy.

Näyttelijät: *Esa Niemelä* - Juhani Keskitalo, "*Jussi*", *Kati Outinen* - Liisa, "*Lissu*", *Pertti V. Reponen* - Veikko Ilmari Salmi, "*Pappa*", tarkkailuluokan opettaja, *Amirouche Haleyi* - Manne, *Rolf Labbart* - lehtori Reima Kiikkulainen, *Ola Johansson* - eläinkaupan myyjä, *Lars Svedberg* - Reino Keskitalo, Jussin isä, *Uula Laakso* - koiravartija, *Ulla Tapaninen* - katunainen, *Heikki Komulainen* - Esa Hakkarainen.

Elokuva-arvostelut elokuvasta *Täältä tullaan, elämä!* vuodelta 1980:

Maria Schulgen/Patrick Oras, Apu 8/1980
Mikael Fränti, Helsingin Sanomat 1.3.1980

(kirjoittaja tuntematon) Helsingin Sanomat 24.4.1980
 Kari Uusitalo, Hyvinkään Sanomat 10.5.1980
 Perttu Rastas, Kansan Uutiset 6.3.1980
 Pertti Jokinen, Kansan Uutiset 8.3.1980
 Martti Savo, Kansan Uutiset 2.8.1980
 Paula Kärki, Opettaja 13-14/1980 28.3.1980
 Leena Mallat, Savon Sanomat 8.3.1980
 (kirjoittaja tuntematon) Savon Sanomat 1.5.1982
 Marja Kivelä, Sinä-Minä-Me 1/80
 Pertti Lumirae, Sosiaalidemokraatti 1.3.1980
 Keijo Kantola, Sosiaalidemokraatti 8.3.1980
 Suomenmaa 4.3.1980
 (kirjoittaja tuntematon) Tiedonantaja 11.3.1980
 Ellen Ahonen ja Toivo Köpilä, Turun Sanomat (Extra) 15.3.1980
 Marja Naskila, Uusi Suomi 7.3.1980

Ajolähtö (Rivstart) 1982. Ensi-ilta 5.2.1982. Ohjaus Mikko Niskanen, käsikirjoitus Matti Ijäs ja Mikko Niskanen, kuvaus Henrik Paersch, äänitys Kari Juhana Koski, leikkaus Tuula Mehtonen, musiikki Mikko Alatalo, Masi Luoma, Harri Rinne. Tuotanto: National-Filmi Oy.

Näyttelijät: *Heikki Paavilainen* - Pyry Kinnunen, *Timo Torikka* - Juuso Tammilehto, *Tero Niva* - Late, Lauri Koivisto, *Sanna Majanlahti* - Taina, *Paavo Pentikäinen* - Pena, Pyryn veli, *Leena Uotila* - Tuula, Aaron vaimo, *Tuulikki Kuorikoski* - Lissu, Penan vaimo, *Lis Laviola* - Mari, *Veikko Tiitinen* - Pyryn isä, *Vesa Vierikko* - Ilpo Välikangas, *Mikko Niskanen* - Aaro, työnjohtaja, *Kauko Hynninen* - Laten isä, *Anita Väisänen* - Laten äitipuoli

Elokuva-arvostelut elokuvasta *Ajolähtö* vuodelta 1982:

Erkka Lehtola, Aamulehti, Tampere (kok.) 6.2.1982
 Jaakko Koskela, Etelä-Suomen sanomat (Lahti) 14.2.1982
 Mikael Fränti, Helsingin Sanomat 6.2.1982
 Kari Uusitalo, Hyvinkään sanomat 27.3.1982
 Voitto Ruohonen, Hämeen kansa, Hämeenlinna (SD.) 6.3.1982
 Sakari Toiviainen, Ilta-Sanomat 5.2.1982
 Sirpa Heikkinen, Kaleva, Oulu 6.3.1982
 (kirjoittaja tuntematon) Kansan Tahto, 3.8.1982
 Antti Lindqvist, Kansan Uutiset 6.2.1982
 Pertti Jokinen, Kansan Uutiset 5.3.1982
 Jarmo Valkola, Keski-suomalainen, (Jyväskylä, kesk.) 5.2.1982
 Rainer Panula, Lapin Kansa 16.4.1982
 Reijo Virtanen, Oulun ylioppilaslehti, no. 7/82
 Ywe Jalader, Suomen Kuvalehti 6/52 1982
 Leo Stålhammar, Suomenmaa, 9.2.1982
 Pertti Lumirae, Suomen Sosiaalidemokraatti 6.2.1982
 Velipekka Makkonen, Tiedonantaja 9.2.1982
 Tapani Maskula, Turun Sanomat, 7.2.1982
 Heikki Eteläpää & Aune Kämäräinen, Uusi Suomi, 6.2.1982
 (kirjoittaja tuntematon) Viitasaaren seutu 4.2.1982

KIRJALLISUUS JA LÄHTEET

Ajolähtö-elokuvan esittely (2000). Teoksessa Toiviainen, Sakari (toim.): Suomen kansallisfilmografia 9: 1981–1985, Helsinki: Edita, 125-134.

Alho, Olli (1974): Elokuvan tutkimisesta. Teoksessa Knuuttila, Seppo (toim.) *Aika on aikaa... tutkielmia poploresta*. Helsinki: Gaudeamus, 109-122.

Anttila, Jorma (1993): Käsitykset suomalaisuudesta - traditionaalisuus ja modernisuus. Teoksessa Korhonen, Teppo (toim.): *Mitä on suomalaisuus*. Helsinki: Suomen Antropologinen Seura, 108-134.

Anttonen, Veikko (1993): Pysy Suomessa Pyhänä - Onko Suomi uskonto? Teoksessa Korhonen, Teppo (toim.): *Mitä on suomalaisuus*. Helsinki: Suomen Antropologinen Seura, 33-67.

Apo, Satu (1998): Suomalaisuuden stigmatisoinnin traditio. Teoksessa Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska (toim.): *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino, 83-128.

Apo, Satu; Enckell, Johanna; Kuusi, Osmo; Tarasti, Eero (toim.) (1974): *Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Aumont, Jaques (1994/1996): *Elokuvan estetiikka*. Kääntänyt Sakari Toiviainen. Helsinki: Edita.

Aro, Markku (2002): *Iskelmäkuninkaan tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myytinen sankaruus*. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy

Arvottomat-elokuvan esittely (2000). Teoksessa Toiviainen, Sakari (toim.): Suomen kansallisfilmografia 9: 1981-1985. Helsinki: Edita, 183-192.

Arvottomat -elokuvan lehdistötiedoste 1982.

Astala, Erkki & Hoikkala, Tommi (1985): Kurittomat sukupolvet: suomalaisen elokuvan nuorisokuvasta. *Sinä-minä-me* 3/1985, 8-15

Bacon, Henry (2003): Aki Kaurismäen sijoiltaan olon poetiikka. Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.): *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-aurora.

Barthes, Roland (1957/1994): *Mytologioita*. Kääntänyt Panu Minkkinen. Tampere: Gaudeamus.

Bleznick, Donald W. (1984): *An Archetypal Approach to Don Quixote*. In Bjornson, Richard (ed.): *Approaches to Teaching Cervantes' Don Quixote*. New York: The Modern Language Association of America, 96-103.

Blumer, H. (1971): Social problems as Collective Behaviour. *Social Problems*, 18:1971

- Bordwell, David & Thompson, Kirstin (1990): *Film Art: An Introduction*, 3. ed. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, David (1989): *Making meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press.
- Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Campbell, Joseph: (1949/1990): *Sankarin tuhannet kasvot*. Kääntänyt Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava.
- Foucault, Michel (1972/1985): *The Archaeology of knowledge*. Kääntänyt A. M. Sheridan Smith. London: Tavistock Publications Limited.
- Greimas, A.J. (1966/1980): *Strukturaalista semantiikkaa*. Kääntänyt Eero Tarasti. Tampere: Gaudeamus.
- Greimas, A.J. (1987): *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Kääntänyt Paul J. Perron ja Frank C. Collins. Lontoo: Pinter.
- Hall, Stuart (1999): *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Heinonen, Jari (1997): *Katseita suomalaisuuteen*. Helsinki: TA-Tieto.
- Helén, Ilpo (1990): *Peilivirta: elokuvan poliittinen tiedostamaton*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Hobsbawm, Eric (2005): *Rosvot*. Kääntänyt Tero Karasjärvi. Tampere: Vastapaino.
- Hocney, Luke (2001): *Cinematic projections: The Analytical Psychology of C.G. Jung and Film Theory*. Luton: University of Luton Press.
- Hopkins, Anthony (1972): *Contemporary Heroism - Vitality in Defeat*. In Ray B. Browne, Marshall Fishwick and Michael T. Madsen (ed.): *Heroes of Popular Culture*. Ohio: Bowling Green, 113-124.
- Jarvie, Ian Charles (1970): *Towards a Sociology of the Cinema: a Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Juslenius, Daniel (1703/1994): *Suomalaisuuden puolustus*. Kääntänyt Juhani Sarsila. Helsinki: SKS.
- Jääskeläinen, Ari (1998): *Kansallistava kansanrunous*. Teoksessa Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska (toim.): *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino, 41-82.
- Kahdeksan surmanluotia (1972). Ohjaus ja käsikirjoitus Mikko Niskanen, kuvaus Kimmo Simula - Juhani Voutilainen - Seppo Immonen - Juhani Sarro, äänitys Veijo Lehti - Kari Tamminen, leikkaus Jyrki Rapp, musiikki Erkki Ertama, näyttelijät Mikko Niska-

nen, Tarja-Tuulikki Tarsala, Paavo Pentikäinen, Tauno Paananen, Elina Liimatainen. Yleisradio TV 1 & Käpyfilmi.

Karkama, Pertti (2001): Kansakunnan asialla: Elias Lönnrot ja ajan aatteet. Helsinki: SKS.

Klinge, Matti (1982): Kaksi Suomea. Helsinki: Otava.

Knuuttila, Seppo (1994): Tyhmän kansan teoria. Näkökulmia menneestä tulevaan. Helsinki: SKS.

Kracauer, Siegfried (1947/1987): Caligarista Hitleriin: saksalaisen elokuvan psykologin historia. Kääntänyt Reijo Lehtonen. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Kupiainen, Tarja (1999): Kohtalon kolhima Kullervo. Teoksessa Ulla Piela, Seppo Knuuttila, Tarja Kupiainen (toim.) Kalevalan hyvät ja hävyttömät. Helsinki: SKS, 106-116.

Kuusi, Matti (1974a): Folklore - poplore. Teoksessa Knuuttila, Seppo (toim.): Aika on aikaa... tutkielmia poploresta. Helsinki: Gaudeamus, 9-16.

Kuusi, Matti (1974b): Johdatus idolianalyysiin. Teoksessa Knuuttila, Seppo (toim.): Aika on aikaa... tutkielmia poploresta. Helsinki: Gaudeamus, 17-32.

Kuusi, Hanna (2004): Viinistä vapautta: alkoholi, hallinta ja identiteetti 1960-luvun Suomessa. Helsinki: SKS.

Laine, Kimmo (1999): "Pääosassa Suomen kansa": Suomi-filmi ja Suomen Filmitoimisto kansallisen elokuvan rakentajina 1933-1939. Helsinki: SKS.

Lehtinen, Erkki (1979a): Akateemisen kulttuurin ensiaskeleet Suomessa. Teoksessa Päivö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio (toim.): Suomen kulttuurihistoria, osa 1: Ruotsinvaltakunnan aika. Porvoo: WSOY, 111-136.

Lehtinen Erkki (1979b): Hyödyn ja valistuksen ajan akatemiat. Teoksessa Päivö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio (toim.): Suomen kulttuurihistoria, osa 1: Ruotsinvaltakunnan aika. Porvoo: WSOY, 205-246.

Lehtonen, Mikko (2000): Merkitysten maailma. Tampere: Vastapaino.

Lehtonen, Mikko (1995): Pikku jättiläisiä. Tampere: Vastapaino.

Linna, Väinö (1959-62): Täällä Pohjantähden alla. Porvoo: WSOY.

Meinander, Henrik (1999): Tasavallan tiellä: Suomi kansalaissodasta 2000-luvulle. Kääntänyt Paula Autio. Espoo: Schildts.

Lönnrot, Elias (1849/1984): Kalevala. Petroskoi: Karjala-kustantamo.

Nummi, Jyrki (1996): Väinö Linnan suuri teema: kansa vai kansakunta? Teoksessa

Pekka Laaksonen, Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.): Olkaamme siis suomalaisia. Helsinki: SKS, 97-119.

Pantti, Mervi (2000): "Kansallinen elokuva pelastettava". Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Helsinki: SKS.

Pettersson, Jari (1996): Shamaaneja, sankareita ja arkkityyppejä: myyteistä C. G. Jungiin ja poikkeaviin tajunnan tiloihin. Helsinki: Aquarian.

Peltonen, Matti (1998): Omakuvamme murroskohdat. Teoksessa Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska (toim.): Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti. Tampere: Vastapaino, 19-40.

Peltonen, Ulla-Maija (1996): Punakapinan muistot. Tutkimus työväen muistelukerronnan muotoutumisesta vuoden 1918 jälkeen. Helsinki: SKS.

Pulkkinen, Tuija (1999): Kielen ja mielen ykseys. 1800-luvun suomalaisen nationalismin erityspiirteistä. Teoksessa Lehtonen, Tuomas M. S.(toim.) Suomi - outo pohjoinen maa? Jyväskylä: PS-Kustannus.

Pöysä, Jyrki (1997): Jätjän synty. Helsinki: SKS.

Rantanen, Päivi (1997): Suolatut säkeet. Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotoutuminen 1600-luvulta Topeliukseen. Helsinki: SKS.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983/1999): Kertomuksen poetiikka. Kääntänyt Auli Viikari. Helsinki: SKS.

Runeberg, J.L. (1848/1962): Vänrikki Stoolin tarinat. Kääntänyt O. Manninen. Kuudes, muuttumaton painos. Porvoo: WSOY.

de Saussure, Ferdinand (1983/1993): Course in General Linguistics. Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye in collaboration with Albert Reidlinger. Translated by Roy Harris. London: Duckworth.

Siikala, Anna-Leena (1996): Suomalaisuuden tulkintoja. Teoksessa Pekka Laaksonen, Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.): Olkaamme siis suomalaisia. Helsinki: SKS, 139-149.

Siikala, Anna-Leena (1999): Väinämöinen - poliittinen johtajuus ja myyttinen ajattelu. Teoksessa Ulla Piela, Seppo Knuuttila, Tarja Kupiainen (toim.) Kalevalan hyvät ja hävyttömät. Helsinki: SKS, 42-55.

Siurala, Lasse (1994): Nuoriso-ongelmat modernisaatioperspektiivissä. Helsinki: Tietokeskus.

Suomi, Vilho (1979): Suomenkielisen kirjallisuuden synty abckirjasta Coco Pyhään Raamattuun. Teoksessa Päivio Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio (toim.): Suomen kulttuurihistoria, osa 1: Ruotsinvallan aika. Porvoo: WSOY, 59-67.

Toiviainen, Sakari (1994): Kaurismäki-ilmiö. Teoksessa Kinisjärvi, Malmberg ja Sihvonen (toim.): Elokuva ja analyysi. Helsinki: Painatuskeskus.

Toiviainen, Sakari (2000): Suomalainen elokuvatuotanto. Teoksessa Suomen kansallisfilmografia. 9 : 1981-1985. Helsinki: Edita, 17-24.

Toiviainen, Sakari (2002): Uusin suomalainen elokuva. Helsinki: SKS.

Toiviainen, Sakari (2004): Suomalaisen elokuvan lyhyt historia.

[http://www.sea.fi/lahikuvassa/suomalaisen elokuvan historia.html](http://www.sea.fi/lahikuvassa/suomalaisen_elokuvan_historia.html). Suomen Elokuva-arkisto. (päivitetty 4.10.2006)

Topelius, Zacharias (1875/1981): Maamme-kirja. Paavo Cajanderin suom. pohjalta toim. Vesa Mäkinen. Porvoo: Werner Söderström.

Täältä tullaan, elämä- elokuvan esittely (1999). Teoksessa uusitalo, Kari (toim.): Suomen kansallisfilmografia 8: 1971-1980. Helsinki: Edita, 495-501

Virtapohja, Kalle (1998): Sankarien salaisuudet. Journalistinen draama suomalaista urheilusankaria synnyttämässä. Saarijärvi: Gummerus Kirjapaino Oy.